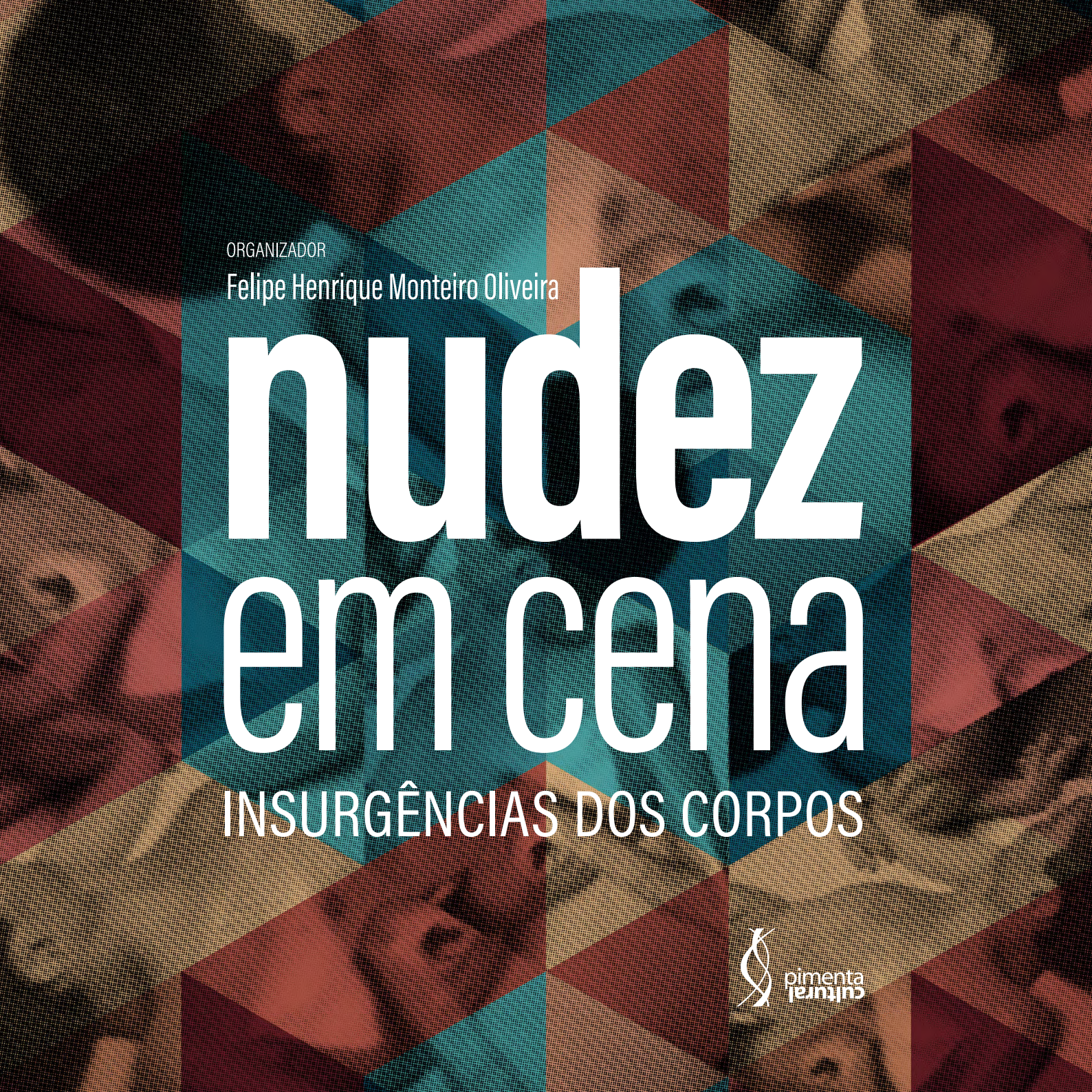


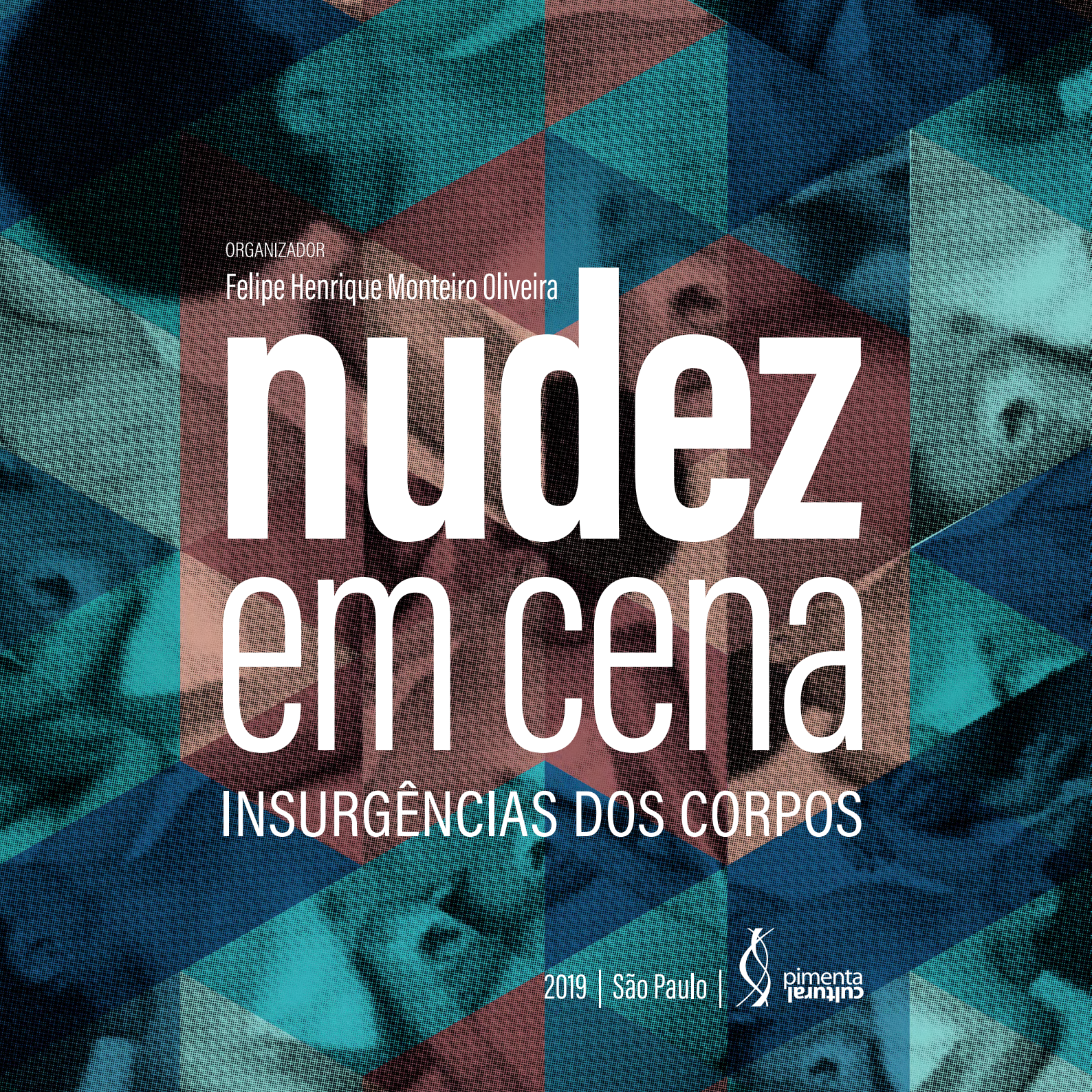
ORGANIZADOR

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

nudez em cena

INSURGÊNCIAS DOS CORPOS

pimenta cultural

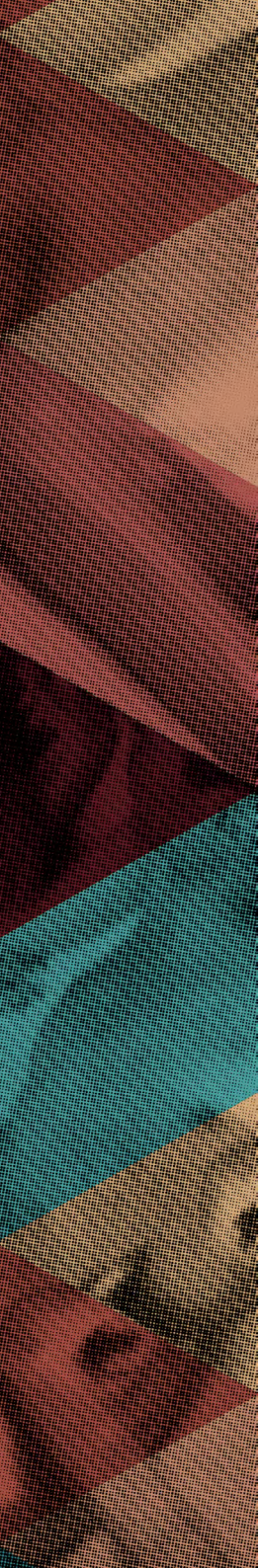


ORGANIZADOR
Felipe Henrique Monteiro Oliveira

nudez em cena

INSURGÊNCIAS DOS CORPOS

2019 | São Paulo | pimenta cultural

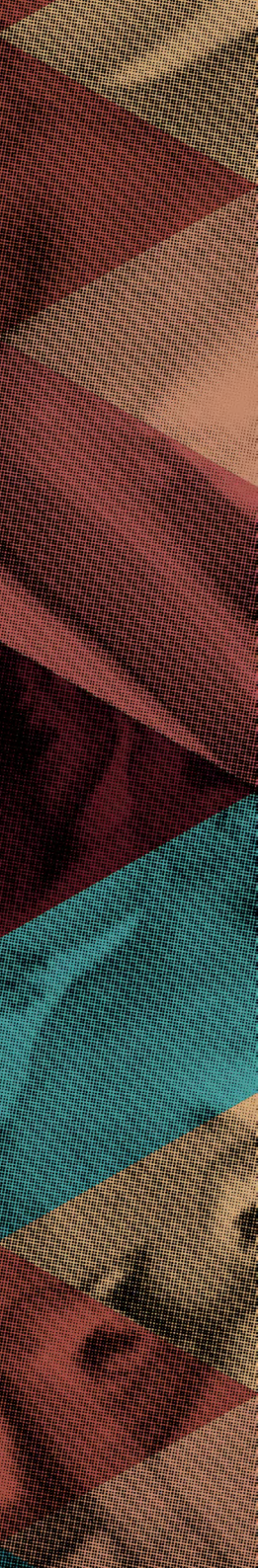


Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados
Copyright do texto © 2019 os autores e as autoras
Copyright da edição © 2019 Pimenta Cultural

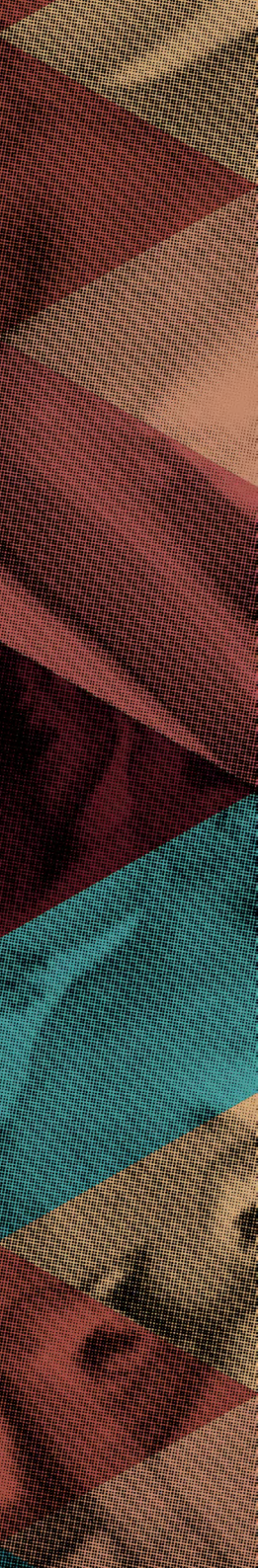
Esta obra é licenciada por uma *Licença Creative Commons: by-nc-nd*. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural pelo autor para esta obra. Qualquer parte ou a totalidade do conteúdo desta publicação pode ser reproduzida ou compartilhada. O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade do autor, não representando a posição oficial da Pimenta Cultural.

Comissão Editorial Científica

Alaim Souza Neto, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Alexandre Antonio Timbane, Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Brasil
Alexandre Silva Santos Filho, Universidade Federal do Pará, Brasil
Aline Corso, Faculdade Cenecista de Bento Gonçalves, Brasil
André Gobbo, Universidade Federal de Santa Catarina e Faculdade Avantis, Brasil
Andressa Wiebusch, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Andreza Regina Lopes da Silva, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Angela Maria Farah, Centro Universitário de União da Vitória, Brasil
Anísio Batista Pereira, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Arthur Vianna Ferreira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Beatriz Braga Bezerra, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Bernadétte Beber, Faculdade Avantis, Brasil
Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos, Universidade do Vale do Itajaí, Brasil
Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Cleonice de Fátima Martins, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
Daniele Cristine Rodrigues, Universidade de São Paulo, Brasil
Dayse Sampaio Lopes Borges, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil
Delton Aparecido Felipe, Universidade Estadual do Paraná, Brasil
Dorama de Miranda Carvalho, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Elena Maria Mallmann, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Elisiene Borges leal, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Elizabete de Paula Pacheco, Instituto Federal de Goiás, Brasil
Emanoel Cesar Pires Assis, Universidade Estadual do Maranhão. Brasil
Francisca de Assiz Carvalho, Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil
Gracy Cristina Astolpho Duarte, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Handherson Leyltton Costa Damasceno, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Heloisa Candello, IBM Research Brazil, IBM BRASIL, Brasil
Inara Antunes Vieira Willerding, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Jacqueline de Castro Rimá, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Jeane Carla Oliveira de Melo, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão, Brasil



Jeronimo Becker Flores, Pontifício Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Joelson Alves Onofre, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil
Joselia Maria Neves, Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Portugal
Júlia Carolina da Costa Santos, Universidade Estadual do Maro Grosso do Sul, Brasil
Juliana da Silva Paiva, Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Paraíba, Brasil
Kamil Giglio, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Laionel Vieira da Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Lidia Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal
Ligia Stella Baptista Correia, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Luan Gomes dos Santos de Oliveira, Universidade Federal de Campina Grande, Brasil
Lucas Rodrigues Lopes, Faculdade de Tecnologia de Mogi Mirim, Brasil
Luciene Correia Santos de Oliveira Luz, Universidade Federal de Goiás; Instituto Federal de Goiás., Brasil
Lucimara Rett, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Marcio Bernardino Sirino, Universidade Castelo Branco, Brasil
Marcio Duarte, Faculdades FACCAT, Brasil
Marcos dos Reis Batista, Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Brasil
Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
Maribel Santos Miranda-Pinto, Instituto de Educação da Universidade do Minho, Portugal
Marília Matos Gonçalves, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Marina A. E. Negri, Universidade de São Paulo, Brasil
Marta Cristina Goulart Braga, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Michele Marcelo Silva Bortolai, Universidade de São Paulo, Brasil
Midierson Maia, Universidade de São Paulo, Brasil
Patricia Bieging, Universidade de São Paulo, Brasil
Patricia Flavia Mota, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Patricia Mara de Carvalho Costa Leite, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Patrícia Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal
Ramofly Ramofly Bicalho, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Rarielle Rodrigues Lima, Universidade Federal do Maranhão, Brasil
Raul Inácio Busarello, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Ricardo Luiz de Bittencourt, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil
Rita Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal
Rosane de Fatima Antunes Obregon, Universidade Federal do Maranhão, Brasil
Samuel Pompeo, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Tadeu João Ribeiro Baptista, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Tarcísio Vanzin, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Thais Karina Souza do Nascimento, Universidade Federal Do Pará, Brasil
Thiago Barbosa Soares, Instituto Federal Fluminense, Brasil
Valdemar Valente Júnior, Universidade Castelo Branco, Brasil
Vania Ribas Ulbricht, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Wellton da Silva de Fátima, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Wilder Kleber Fernandes de Santana, Universidade Federal da Paraíba, Brasil



Direção Editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Diretor de sistemas	Marcelo Eyng
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Editoração eletrônica	Ligia Andrade Machado
Imagens da capa	Freepik; arquivo pessoal: Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Editora executiva	Patricia Bieging
Revisão	Organizador e autores
Organizador	Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N964 Nudez em cena: insurgências dos corpos. Felipe Henrique Monteiro Oliveira - organizador. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019. 177p..

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7221-067-6 (eBook)
978-85-7221-068-3 (brochura)

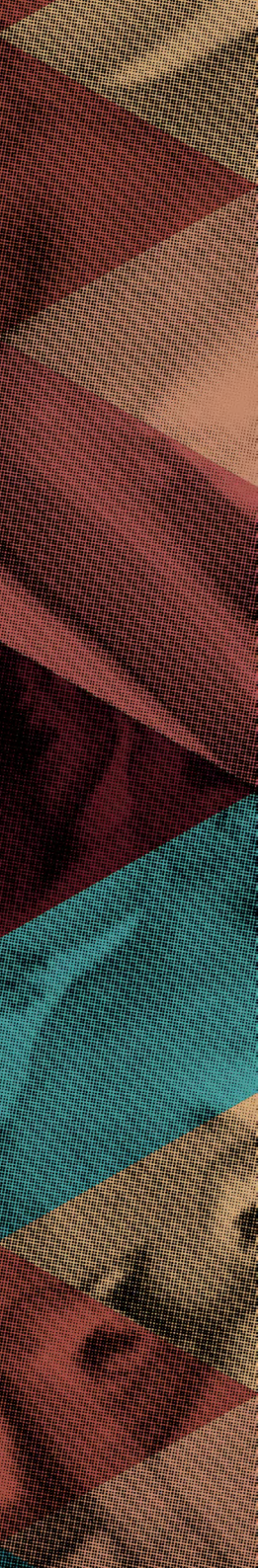
1. Nudez. 2. Cena. 3. Corpo. 4. Performance.
5. Experiência. I. Oliveira, Felipe Henrique Monteiro.
II. Título.

CDU: 7.01
CDD: 701

DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.676

PIMENTA CULTURAL
São Paulo - SP
Telefone: +55 (11) 96766-2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com

2019



SUMÁRIO

PREFÁCIO **7**

CAPÍTULO 1

A nudez de um corpo diferenciado em performance sob as influências de Antonin Artaud e Frida Kahlo **11**

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

CAPÍTULO 2

O nu Resistente **28**

Tiago Herculano da Silva
Nara Salles

CAPÍTULO 3

Abordando a pele como figurino na performance Macaquinhos **48**

Tiago Herculano da Silva
Nara Salles

CAPÍTULO 4

Vote nu: por uma política sem vestes **68**

Natasha de Albuquerque

CAPÍTULO 5

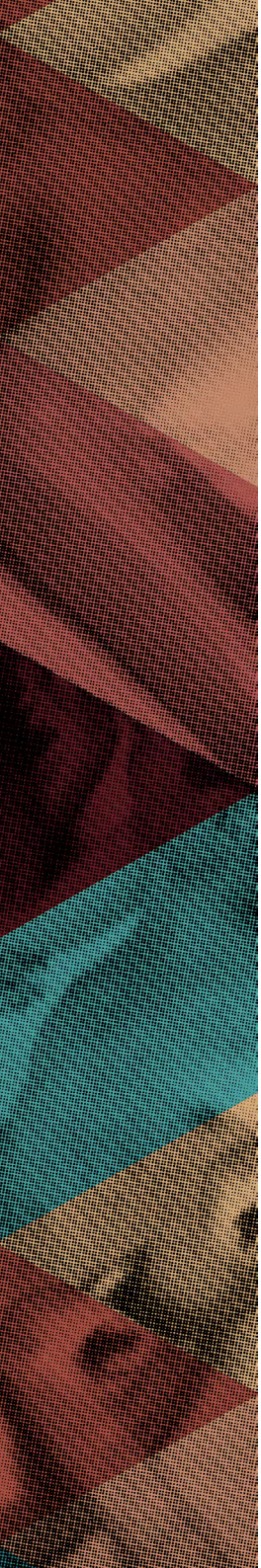
O estigma do Super Negão: sexualidade em debate numa peça do Bando de Teatro Olodum **88**

Marcos Uzel

CAPÍTULO 6

Da nudez: a experiência de ser 58 corpos **104**

Guilherme Conrado Pereira Rispolli
Narciso Telles



CAPÍTULO 7

A ressemantização da escrita corporal pelos processos vestimentares e da pele 118

Nara Graça Salles
Ewerton Emanoel Fernandes de Medeiros
Jéssica de Lima Torreão Cerejeira

CAPÍTULO 8

O [não] costume de Adão: nudez somática num processo criativo de dança cênica **..... 136**

Diego Pizarro

CAPÍTULO 9

A nudez como campo reativo e consequente mídia de experiências pessoais 154

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS 169

ÍNDICE REMISSIVO 173

PREFÁCIO

O presente livro é uma reunião de artigos de pesquisadores e pesquisadoras do Brasil que refletem sobre as ações pertencentes às insurgências dos corpos nus em cena. A nudez de diferentes corpos não normativos está se tornando cada vez mais presente em cenas, abrindo assim pressupostos nos contextos da arte e da vida legitimadas pelos ideais de contracultura desenvolvidos, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX. Assim, a nudez comunga com fazeres artísticos que se engajam subjetiva e politicamente em diferentes propósitos, sejam eles das deficiências, raças, credos, sexo, gêneros e tantos outros.

Abrindo as discussões, Felipe Monteiro trazer à tona as reflexões sobre a presença de seu corpo diferenciado nu em performance. Para tanto, o autor discute sobre a sua performance "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo" (2013), a qual é influenciada pelas vidas e artes de Antonin Artaud e Frida Kahlo.

Em seguida, Tiago Herculano da Silva e Nara Salles percebem que o olhar da grande maioria das pessoas perante a nudez está norteado pelos padrões sociais impostos, como o julgamento das aparências e as inevitáveis associações ao pecado original, no mundo atual onde as religiões permeiam muitas ações cotidianas da população, assim, acaba por ser tratado como ofensivo, porém podemos entendê-la pelo viés artístico pois este pode nos proporcionar um olhar diferenciado. Obras artísticas, que utilizam a nudez como elemento estético e poético, podem proporcionar uma percepção diferenciada desse corpo nu em cena. A hipótese aqui levantada propõe que esta nudez seja entendida não como ausência de figurino ou exibição intima do corpo, mas pela pele como veste, pelo qual, o artista pode ressignificar o uso do corpo desnudo em cena.

DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.676.7-10

Neste contexto, Tiago Herculano da Silva e Nara Salles, por meio do entendimento da *pele como figurino*, percebem o uso da nudez na arte da cena como uma linguagem artística. Por meio do contexto em que a obra é pensada e realizada podemos perceber a nudez de forma diferenciada da percepção que lhe é associada: como algo ofensivo ou sexualizado. Na busca por um olhar diferenciado, abordamos a obra *Macaquinhos*, talvez uma das obras mais incompreensivas dentro do cenário artístico brasileiro, com intuito de levantar questionamentos que envolvem o nu artístico, seus entraves e a perseguição sofrida por artísticas que realizam obras com nudez. A *pele como figurino* pode ajudar o artista a entender a nudez não como exibição íntima, mas como um elemento poético e questionador daquilo proposto pela obra.

A partir de uma atitude política, Natasha de Albuquerque disserta sobre o cenário de crise política, a perplexidade ante a Arte Contemporânea e a crítica da nudez enquanto arte. O corpo é a nossa principal arma política por desafiar as amarras sociais e testar outras corporeidades. Também é proposta a disseminação da frase "VOTE NU" como uma campanha política a favor da nudez, da liberdade, do desnudamento político e social. Lutamos por uma nudez de protesto, anarquia e deboche a partir de uma estética do escândalo e de superexposição.

Marcos Uzel corrobora que o Bando de Teatro Olodum, fundado em Salvador pelos diretores Marcio Meirelles e Chica Carelli, tem como célula base de seu repertório o protagonismo do artista afrodescendente. Uma de suas peças mais populares é *Cabaré da Rrrrrraça*, na qual ficção e realidade se entrecruzam. Objeto deste artigo, a nudez dos personagens masculinos desta encenação do Bando faz do corpo um discurso expressivo em sua dimensão dramática, e ganha um sentido político de desconstrução de estigmas.

A partir de uma tentativa de escrever a experiência – ou, talvez, caiba mais, uma descrição frenética das sensações vivenciadas por Guilherme Conrado Pereira Ríspolli e Narciso Telles, enquanto *performers*, dentro do processo de *58 Indícios Sobre o Corpo.* Os autores continuam a perseguir a(s) forma(s) de registro das experiências cênicas efémeras e irrepetíveis esse escrito é, ao mesmo tempo, a [im]possibilidade de rememorar o acontecimento artístico tal qual, mas também a perspectiva de [re]corporar pela textualização a experiencia artística dos participantes na abertura de um campo reflexivo com e a partir da Ação *58 Indicios sobre o corpo*.

Após tal reflexão, Nara Salles juntamente com Ewerton Emanoel Fernandes de Medeiros e Jéssica de Lima Torreão Cerejeira, abordam como a pele estabelece relações com o figurino e como ela pode ser explorada dentro das artes da cena, exemplificando e ilustrando com obras que dialogam criativamente com as questões da pele e dos processos vestimentares dos instauradores da cena. O figurino é um instrumento de criação capaz de estabelecer conexões entre pessoas criando diálogos/interfaces juntamente com os materiais sobrepostos ou somados a pele do artista com suas marcas e narrativas em constantes processos de ressemantização.

No contexto da dança, Diego Pizarro desvela camadas do processo criativo da obra coreográfica *O [não] costume de Adão* (2013/2014), inspirada livremente no ensaio *Nudez* (2010), do filósofo italiano Giorgio Agamben e suas noções de corpo glorioso e veste de graça. Revisando algumas acepções sobre a nudez cênica entre o teatro e dança, discorre-se sobre o tema na consideração à sua complexidade entre os significados artísticos e dramatúrgicos e a recepção do público. A partir das estratégias de análise da nudez cênica proposta por Karl Toepfer e da abertura para a somática como modo de estar no mundo é proposta uma nudez somática, resultado de um processo orgânico sem modelo e captura. Compreende-se que tanto o significado quanto a análise dos usos da nudez em cena variam

consideravelmente de contexto a contexto e devem ser abordadas caso a caso. Somente assim suas acepções podem ser (re)criadas.

Por fim, Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque descreve que os estudos dos processos de criação em dança se organizam em conexões, e envolve tudo e todos, e co-evolui em interações múltiplas e constantes. Supõe-se que o processo de criação em dança fora das redes digitais, que ocorria de forma majoritariamente individual sem tanta visualização, com ontologias distintas, agora é possível ser praticado de forma mais colaborativa e seu eixo de distinção está na transformação dos meios técnicos de comunicação, ampliando a configuração dessa realidade. Cada pessoa que participa, e emite opinião enquanto voz parece se tornar co-autor. Vivemos implicados no meio em que estamos, e viver em rede sugere um mundo onde tudo pode ser inventado para ser partilhado com outros, que também podem estar nesse processo.

DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.676.11-27

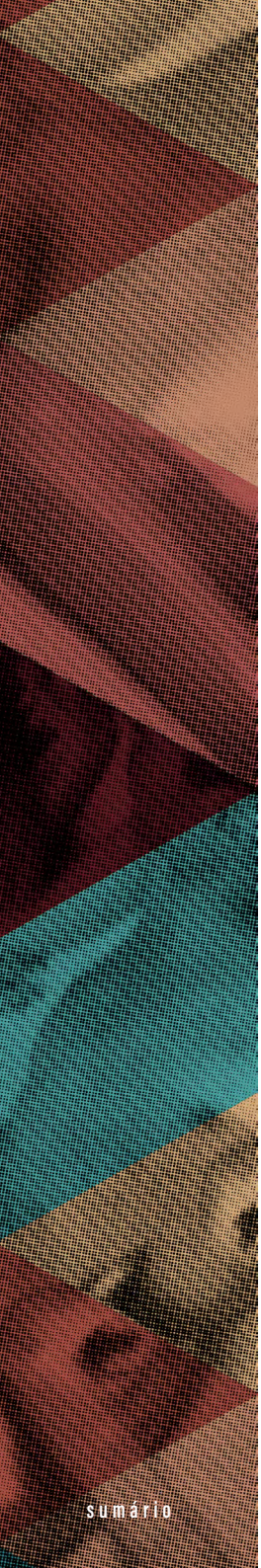
1

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

A NUDEZ DE UM CORPO DIFERENCIADO EM PERFORMANCE SOB AS INFLUÊNCIAS DE ANTONIN ARTAUD E FRIDA KAHLO

Resumo: *O presente artigo tem como finalidade trazer à tona as discussões sobre a presença de um corpo diferenciado nu em performance. Para tanto, o autor discute sobre a sua performance "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo" (2013) influenciada pelas vidas e artes de Antonin Artaud e Frida Kahlo.*

Palavras-chave: *Corpo diferenciado, Nudez, Performance.*

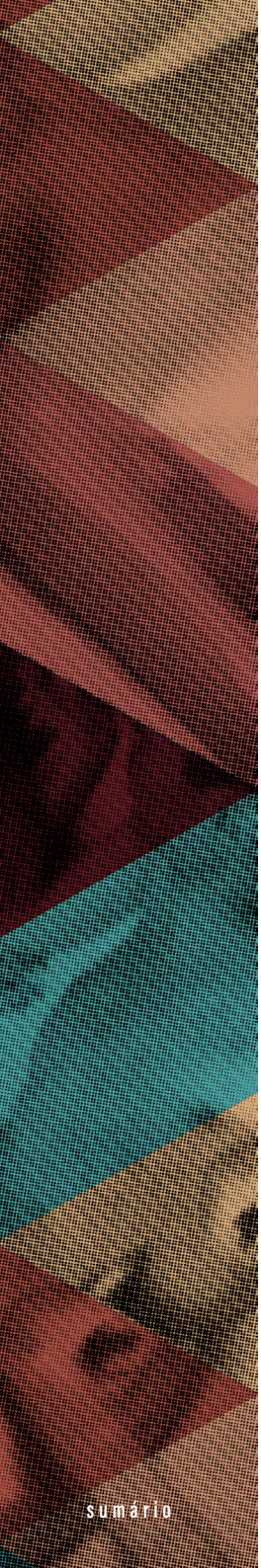


Ao longo das minhas pesquisas acadêmicas e artísticas, busco proporcionar a existência de um diálogo transdisciplinar, aberto e processual nas artes cênicas contemporâneas. Trajeto que vem legitimando minha percepção e reafirmação de discursos e práticas cênicas as quais os performers com corpos diferenciados são incluídos efetivamente na linguagem cênica da performance, pois suas aparentes fragilidades, incapacidades e vulnerabilidades são aceitas e reconhecidas como potenciais criativos para os processos de criação e configuração cênica.

Para almejar a instauração e a eficácia de tais empreitadas acadêmicas e artísticas supracitadas, reivindico que é preciso, a todo custo, reafirmar a discussão sobre os processos de criação e manifestações cênicas de cunho assistencialistas, protecionistas e/ou pseudo-inclusivas que contribuem para a propagação dos estigmas na arte e na vida dos seres humanos com corpos diferenciados.

A performance, por não ser uma linguagem cênica assistencialista, protecionista e/ou pseudo-inclusiva, acaba se opondo às práticas artísticas convencionais, em virtude do reconhecimento da alteridade e da diversidade de seus artistas. A performance ratifica a possibilidade dos performers com corpos diferenciados de, para além da produção poética e estética, insurgirem, denunciarem, subverterem e transgredirem os estigmas vivenciados na contemporaneidade.

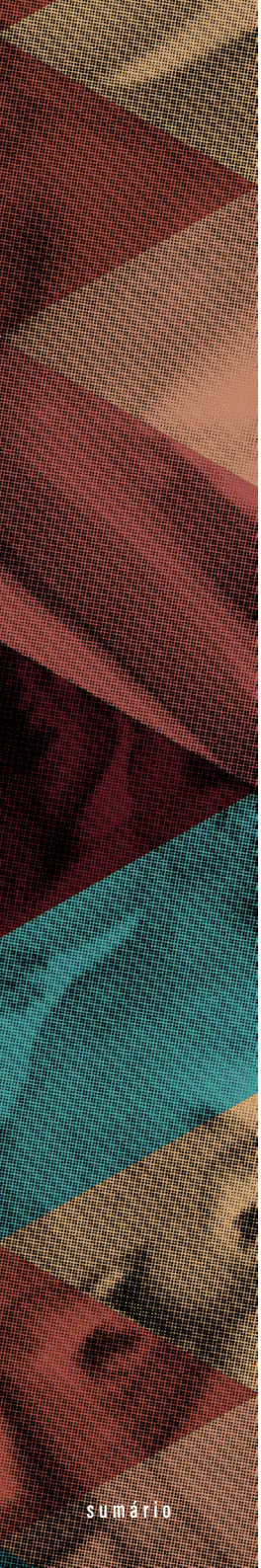
Proponho que a performance comunga com os ideais do artivismo, uma vez que a maioria dos performers e seus fazeres performáticos não se filia a política partidária, mas se engaja politicamente em diferentes propósitos. Aproximo o artivismo das ideias da contracultura e da indagação de que o performer é um artista insurgente, ou seja, artivista, haja vista que se insurge na arte e na vida contra tudo e todos que preconizam discursos e práticas totalitárias que excluem e produzem os estigmas nas pessoas com corpos diferenciados.



O performer ao estar inserido cotidianamente em ações que transitam entre as diversas dimensões da vida humana e ao compreender a política como performance pode, se for do seu querer, usar a arte para fazer política, podendo direcionar a sua performance para as discussões e práticas relativas aos estratos público e privado objetivando as realizações que mudam os diferentes contextos da realidade, ou seja, a arte se torna artivista.

O performer assume o papel de artivista quando se dispõe de forma crítica e não alienada se insurgir contra os sistemas de poder totalitários que colocam os indivíduos longe das próprias decisões sobre os modos de viver e ser na realidade em que vivem. O artivismo passa a existir por meio de atos contestatórios e insurgentes que visam transgredir e questionar diferentes temáticas que se relacionam e desestabilizam, dependendo de quem as performam, deliberadamente os gêneros, identidades, sexualidades, diversidades econômicas, religiosas, ambientais, sociais, culturais, estéticas, políticas, corporais.

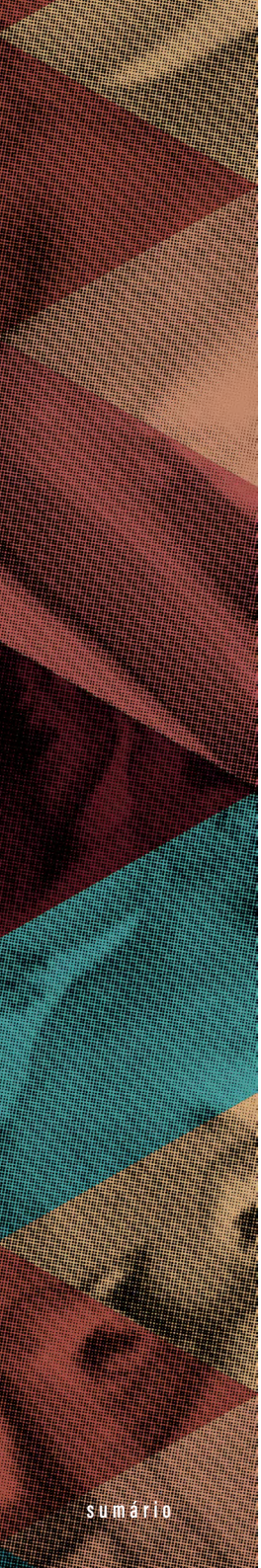
Levando em consideração a criação do termo corpos diferenciados, enfatizo que este, a princípio, surge para denominar as pessoas que têm alguma deficiência. Saliento que o termo corpos diferenciados não acolhe os modelos médicos e sociais da deficiência: o primeiro tem como objetivo descobrir as causas corporais da deficiência da pessoa e tenta, através de intervenções médicas, normalizá-las e torná-las socialmente aceitáveis; enquanto que o modelo social tem como princípio, segundo os aspectos culturais de determinada sociedade, associar as causas da deficiência a algum tipo de castigo divino ou pecado praticado pelos indivíduos, suas famílias ou grupos sociais, perfazendo assim a acentuação do processo de exclusão social e estigmatização das pessoas com corpos diferenciados.



A acepção de corpos diferenciados resvala na doença que tenho: Amiotrofia Muscular Espinhal (AME). Esta é uma doença neurodegenerativa de origem genética, de herança autossômica recessiva que incide no corpo do neurônio motor inferior no corno anterior da medula espinal, na qual ocorre a degeneração progressiva dos neurônios motores, mas não afeta o sensorial, pelo menos no meu caso. A AME atinge, aproximadamente, 01 pessoa a cada 10.000 nascimentos, mas indivíduos que não apresentam sinais e sintomas, em outras palavras, que não desenvolvem a doença, podem ser portadores dos genes.

A amiotrofia espinhal progressiva está condicionada no gene SMN1 — Sobrevida do Moto-Neurônio (*survival of motorneuron*) — que age semelhante ao gene SMN2, ambos estão resididos no braço do cromossomo cinco, e têm o papel de codificação de proteínas.

A AME se apresenta em 03 formas principais e a idade de aparecimento dos sinais de perda motora determina qual dos 03 tipos o indivíduo possui, sendo o tipo I o mais grave, o tipo II a forma intermediária e o tipo III o menos agressivo. Há ainda um quarto tipo, a forma adulta, que não interfere diretamente na sobrevida. A Amiotrofia Muscular Espinhal não tem cura, mas pode ser conduzida de modo a oferecer maior longevidade e qualidade de vida às pessoas acometidas. O tratamento é realizado por uma equipe multidisciplinar e tem o objetivo principal de oferecer o máximo de independência possível, através de adaptações no domicílio e no âmbito profissional e minimizar os efeitos das complicações, sobretudo nos sistemas musculoesquelético e respiratório. Não há relatos na literatura científica a respeito de déficit cognitivo em sujeitos acometidos pela doença, pelo contrário, quando recebem tratamento adequado se destacam com notável desempenho na vida acadêmica e profissional.



Eu sou acometido pelo tipo II da AME. Durante o começo do meu desenvolvimento motor, meus familiares perceberam que eu não conseguia fazer a transição do sentar para o engatinhar e foi aí que se deu todo o processo de investigação e diagnóstico que por muitas vezes mais parecia uma predestinação em diferentes médicos que sabiam o que tinha, entretanto recebi o prognóstico da AME depois que comecei a ser acompanhado no Hospital Sarah Kubitschek de Salvador (BA), 1995.

Atualmente, sou dependente de auxílio de outros indivíduos para realizar minhas atividades de vida diária (AVD´s) e atividades de vida profissional (AVP´s), pois, em decorrência da AME, meus músculos são atrofiados, minhas mãos e pés apresentam um certo grau de deformidade e não tenho força para realizar os movimentos (tetraparesia). Utilizo um aparelho, de forma intermitente, que ajuda a manter meus pulmões abertos e meus músculos, os responsáveis pela respiração, menos sobrecarregados. Profissionais das mais diversas formações da área de saúde frequentam minha casa para otimizar meu tratamento e me proporcionar a alternativa de "me tratar para viver e não viver pra me tratar". Dentro dessa equipe estão médica, fisioterapeuta, enfermeira e técnicas em enfermagem.

Levando em consideração a deficiência que tenho, cunhei o termo corpos diferenciados com a Profa. Dra. Nara Salles, em 2009, ainda quando era estudante na graduação do Curso de Artes Cênicas: Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas. Era época das festas juninas e como é tradicional no nordeste brasileiro todos da turma queriam apresentar uma quadrilha para arrecadar dinheiro para a cerimônia de formatura de colação de grau – que posteriormente não ocorreu devido a quantidade exígua de estudantes que se graduaram. Estava cumprindo os créditos de uma disciplina relacionada às danças brasileiras e entrei na sala de aula para ensaiar a coreografia da quadrilha junina como fariam os colegas de turma. Ao entrar na dança sofri o processo de estig-

matização que marcou/marca e serve de gatilho para a minha vida acadêmica e artística, pois naquele instante o docente na frente da turma disse: *Felipe, fique parado com a sua cadeira de rodas, pois você não dança*.

Essa frase enunciada pelo docente, além de revelar sua incompetência enquanto educador, fez-me pensar em denunciá-lo no colegiado do curso e nas instâncias superiores, porém confesso que fiquei com medo de sofrer represálias e não fiz nada para instaurar algum tipo de processo administrativo ou jurídico.

Neste período, lembro-me que a primeira vez que escutei e li algo sobre Antonin Artaud foi quando estava cursando a graduação do Curso de Artes Cênicas: Teatro Licenciatura da UFAL. Fui apresentado ao artista francês não por exigências de alguma disciplina ou por meio do ensinamento de algum docente, mas através de uma colega de turma que estudava o Curso Técnico Profissionalizante de Formação do Ator oferecido ao público em geral pela instituição de ensino superior supracitada e frequentava há muito tempo o Espaço Cultural Salomão de Barros Lima da UFAL. Confesso que à primeira vista interessei-me pelo livro *O Teatro e seu Duplo* por causa da beleza da capa, colorida na cor vermelha e com um desenho em preto e branco do autor procedidos por um de seus pensamentos: "*Fazer arte é privar um gesto de sua repercussão no organismo*".

Certo dia estava conversando e lanchando com a colega na escada localizada em frente a Biblioteca Setorial do Espaço Cultural. Ela pediu licença e foi à biblioteca para pagar uma multa e aproveitou para pegar emprestado o livro *O Teatro e seu Duplo*, de Artaud. Na conversa, ela foi falando-me que o empréstimo do livro era para fazer um trabalho solicitado por alguma disciplina do curso profissionalizante de atriz.

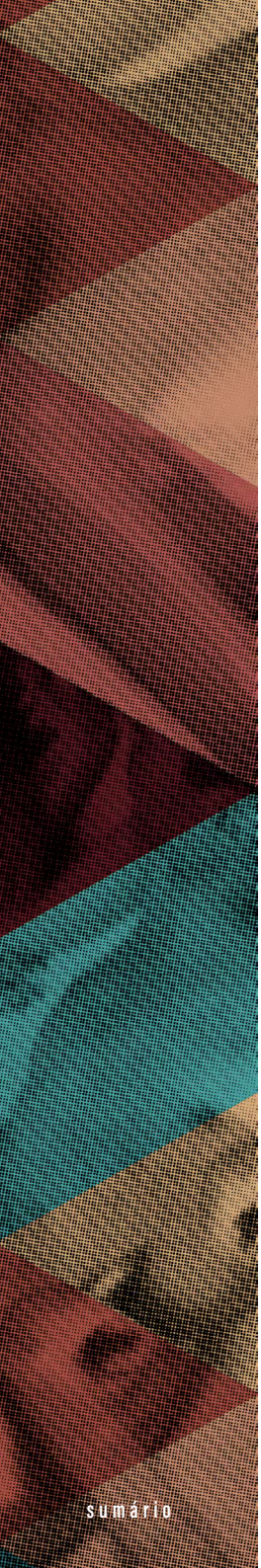
Ela começou a falar de Artaud de forma entusiasta, mas carregada de preconceitos e por um discurso estigmatizante, uma

vez que o considerava como sendo um louco desvairado e viciado em drogas que queria acabar com o teatro tradicional do Ocidente fundamentado nas ações psicológicas das personagens e na repetição mimética da realidade.

Certamente, o discurso da colega subsidiado pela chacota ou pelo não entendimento das ideias de Artaud estava permeado pelo preconceito, parcialidade ou mesmo pela falta de conhecimento da grande parte do corpo docente, o qual era composto por profissionais ligados ao fazer teatral tradicional baseado em uma literatura dramática e que desconhecia em a profundidade da poética artística-existencial de Artaud. Artaud pensava e procurava por uma arte teatral que revivesse dentro de si mesma e se retroalimentasse a partir da vida, e vice-versa, e não uma cena que imitasse uma realidade sob os aspectos miméticos tão difundidos na arte do Ocidente. Sendo assim, através de um ato insurgente e isento de preconceitos, discordo plenamente do discurso que certa vez escutei e não contestei – fiquei embarbascado! – durante uma disciplina no doutorado, o de que Artaud deveria ser anistiado por seus devaneios acerca da arte.

Particularmente, sou contra a consideração de que Artaud deveria receber a anistia, pois vislumbro que o artista-pensador--arauto-louco francês não foi nenhum criminoso ou pecador que deveria ser inocentado ou receber o perdão por seus atos poéticos e existenciais, ele foi um sujeito que viveu intensamente a própria existência de forma poética e não alienada.

Pela trajetória de apropriação antropofágica da vida e da arte de Artaud que venho há anos seguindo, pretendo nas linhas que se seguem deste estudo refletir sobre as ligações artísticas que respeitam e se baseiam nas ações pretendidas, e muitas vezes não realizadas, pelo pensador francês para cena.



Contrário a qualquer tipo de preconceito, convido ao leitor nas linhas que se seguem a me acompanhar na imersão no universo biográfico-artístico de Artaud. Pretendo prosseguir em busca das (in)compreensões acerca do artista francês, seus processos criativos, seus fazeres artísticos, seus sofrimentos e como sua arte/vida estava intrinsecamente ligada ao seu corpo estigmatizado por suas dores, *vícios*, loucura e pela sua exclusão voluntária e/ou compulsória dos âmbitos artísticos e sociais em decorrência da falta de compreensão das pessoas perante sua doença mental e seus singulares modos de viver e ser que fugiam dos parâmetros normativos da época.

Preferi transformar essa experiência espúria sofri na aula de dança em algo não vinculado aos estigmas e aos outros termos pejorativos que acabam inferiorizando ou superlativando as pessoas que têm algum tipo de deficiência corpóreo/mental. Na ocasião, cunhei com a Profa. Dra. Nara Salles, o termo corpos diferenciados, para se referenciar a esses seres humanos, pois em princípio diferenciado tem o significado de apenas ser diferente, posto que etimologicamente diferente advém da palavra latina *differente* e se refere a algo que é diverso.

O termo corpos diferenciados em nenhum momento tem por objetivo rotular ou denominar pejorativamente qualquer tipo de ser humano, muito pelo contrário é uma tentativa de sair de qualquer resquício que seja vilipendioso; visto que se expande para a reafirmação da diferença e não apenas para a deficiência, pois ao seguir por uma abordagem fisiológica e fenomenológica percebe-se que todos os corpos são deficientes porque são finitos e pela perspectiva ontológica o ser humano é deficiente em virtude de que vive para fugir de sua finitude existencial.

Diante desses questionamentos, percebi que grande parte do receio de estar em cena, com meu corpo diferenciado, advinha

do processo de estigmatização que sofri na graduação. Entretanto, as minhas experiências em performances tiveram início durante a minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na qual produzi a performance "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo", sob a orientação da Profa. Dra. Nara Salles.

Nessa pesquisa de mestrado, em princípio iria investigar os processos criativos da Roda Viva Companhia de Dança e da Gira Dança, ambas sediadas em Rio Grande do Norte. Porém ao pesquisar o Estado da Arte dos artistas com corpos diferenciados, no contexto brasileiro das artes cênicas, percebi que grande parcela das pesquisas acadêmicas são referentes às descrições desses sujeitos em cena. Propus a minha orientadora, realizar uma investigação sobre o meu corpo diferenciado em cena, o que resultou em uma proposta metodológica que teve como aportes teórico e prático a vida e a arte da artista visual mexicana Frida Kahlo e do artista francês Antonin Artaud, com o objetivo de estabelecer antropofagicamente um diálogo em cena entre nossos corpos diferenciados.

Portanto, quando performei "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo" (2013), assumi a função de performer e, além de abordar a influência da instauração do estigma dos corpos diferenciados no acontecimento cênico e seus desdobramentos nas relações interpessoais institui em minha prática cênica a apropriação do universo biográfico-pictórico de Kahlo. Entendendo por apropriação, uma palavra derivada do verbo apropriar, e que uma de suas significações é tomar para si, na performance; degluti antropofagicamente Kahlo e ao descobrir o martírio de seu corpo diferenciado, a regurgitei artisticamente e passei a utilizar os mais marcantes episódios de sua biografia pessoal e artística como aportes para o meu processo criativo. Nesse processo, propus um diálogo irredutível entre as dores do corpo diferenciado da artista visual mexicana em relação ao meu próprio corpo, mesmo tendo consciência de que

nunca poderei vivenciar sua principal dor: a de não conseguir ser mãe. Adentrei em seu universo e busquei, na sua vida e nas suas artes, as incisivas dores oriundas de sua solidão, de suas paixões, da poliomielite e do seu corpo dilacerado e escamoteado.

Em "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo" tanto não represento mimeticamente a artista mexicana quanto combato os mecanismos ilusionistas e artificiais que foram tão difundidos pelo teatro dramático, pois assumi, através da fusão antropofágica com Kahlo, a total responsabilidade de, a partir do conhecimento do meu corpo, mostrar meu próprio corpo diferenciado ao público em cena, através de um ato que não permite diferenciar o que é arte e o que é vida, visto que me transformo o simultaneamente em sujeito, objeto e trajeto de arte. Esta ação tem aporte no posicionamento de que a "*performance* não nos apresenta estereótipos preconcebidos e sim criações espontâneas e verdadeiras" (GLUSBERG, 2003, p. 59).

Em "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo" as ações que possibilitam a participação ativa de alguns espectadores, os outros ficam apenas observando. Após o começo da *performance*, quando estou falando alguns acontecimentos da minha vida e estou sendo visto por meio da iluminação das lanternas, solicito aos espectadores que me tirassem tirem da cadeira de rodas e me coloquem deitado no colchonete colocado no centro do espaço. Neste momento eles se assustam e fazem diversas perguntas: Como a gente faz para te pegar? Está doendo? Está machucando? Em qual parte do corpo deve pegar com mais cuidado? Estabeleço dessa forma um diálogo com as pessoas e proporciono a oportunidade destes espectadores fazerem parte da cena.

Figura 01 – Espectadores da performance “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo” nos modelos estético e mítico.

Provavelmente grande parte dos espectadores não teve ou não tem relações cotidianas com pessoas com corpos diferenciados, daí o surgimento de suas reações adversas, principalmente quando questionam sobre a maneira ideal de me deslocar da cadeira de rodas para o colchonete. Tal situação que permite aos espectadores participarem ativamente da performance é propositalmente provocada por mim, pois tenho como um dos objetivos reforçar a responsabilidade de cada espectador ser tanto envolvido no processo quanto ser coatuante da experiência artística.

No colchonete, peço aos espectadores que retirem meu figurino, e o coloquem no varal, até meu corpo diferenciado ficar totalmente nu. Em seguida, solicito a cada espectador que escreva individualmente, uma palavra ou uma frase sobre o que pensou e

sentiu no momento em que me ajudou e viu meu corpo diferenciado nu, e em seguida fotografe-a. Apareceram as seguintes afirmações: Medo; Ousado!; Mente; Fragilidade; Coragem; Fragilidade aparente; Ajudar; Cautela; Vida; Corajoso; Diferente; Somos um só corpo!; Confiante; Cuidado; Para Que Pés Se Tenho Asas Para Voar; Ilusão Do Corpo Diferente; Fé; Forte; Belo; Linda Vida; Vitória; Liberdade; Amor; Feito Para Amar; Carinho; Ser Humano; Perseverança; Felicidade; Angústia; Força; Luta; Bebê; Diferença; (a)feto; Força De Vontade; Suavidade; Vergonha De Mim; Espirais; Contorções; Respeito; Sonhar; Gente.

Figura 02 - Palavras e frases escritas em meu corpo diferenciado pelos espectadores na performance “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”.

Essas palavras e frases advêm da constatação de que ao expor a fragilidade e a vulnerabilidade do meu corpo diferenciado nu em cena acabo provocando e subvertendo as convenções socioculturais e educativas que tanto domesticam as manifestações corporais com as quais os espectadores estão submetidos e acostumados na sociedade contemporânea. E a exposição da nudez em cena passa a adquirir um caráter político, pois o corpo do performer na expressão artística, passa a ser o espetáculo em si, e propõe "a dialética entre os padrões da conduta humana e as estruturas nas quais se apóia entram em crise" (GLUSBERG, 2003, p. 90).

Isto porque o corpo, diferenciado ou não, passa a ser considerado na cena pós-dramática

> [...] antes de tudo, um corpo carnal, visceral, em cores, tempos, lugares e temperaturas constrangedoramente reais. Corpo em suas culpas, medos, máscaras, transtornos de necessidades físicas que o acompanharão toda a vida, interrompendo um poema, impedindo um pôr do sol no mar, invadindo o palco e a platéia com sua impune e devassada existência. Existência deixada sem a proteção concreta da máscara, sem sua cômoda praticidade de vestires e tirares. (AZEVEDO, 2008, p. 128)

A nudez do meu corpo diferenciado em cena foi particularmente um processo complexo, pois tive que fazer uma ação de autopenetração, a fim de sacrificar os estigmas mais recônditos da parte mais íntima de mim mesmo, e desta maneira pude subverter, transgredir e eliminar os estigmas que foram inseridos durante toda minha vida. Ou seja, tive que ser plenamente sincero comigo mesmo e com os espectadores, posto que não me escondo por trás de um personagem ou finjo artisticamente algo, mas ofereço humilde e corajosamente meu corpo diferenciado ao público em um ato real de provocação. Assim, o processo que possibilitou a minha nudez em cena se assemelha ao ideal do ator santo pensado por Grotowski:

> [...] Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. Se não exibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. (1992, p. 29)

Quanto ao ator santo, o pensamento de Grotowski é complementado por Eugenio Barba:

> [...] Livrando-se da carga que o define socialmente e de maneira estereotipada, o ator cumpre um ato de sacrifício, de renúncia, de humildade. Essa sucessão de feridas íntimas vitaliza o seu subconsciente e lhe permite uma expressividade que não se pode certamente comparar com a expressividade obtida com um cálculo frio ou com a identificação com o personagem. Violentando os centros nevrálgicos da sua psique e oferecendo-se com humildade a esse sacrifício, o ator, assim como o espectador que quer se entregar, supera a sua alienação e os seus limites pessoais e vive um clímax, um "ápice", que é purificação, aceitação da própria fisionomia interior, libertação. (BARBA, 2010, p. 99 – 100)

Entendendo que uma das finalidades da performance reside em sua capacidade comunicativa, a qual é gerada a partir da experiência real dos participantes no aqui e agora, em "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo" minhas ações são diretamente dependentes da disponibilidade dos espectadores em me ajudar em cena quando são solicitados, culminando deste modo em um jogo em que os sujeitos podem fazer o que quiser com meu corpo diferenciado nu no decorrer do acontecimento cênico, logo a percepção acaba se convertendo em uma experiência de responsabilidade.

Sendo assim, na performance "Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo", convidei os espectadores a despertar suas emoções sobre o fato de manusear meu corpo diferenciado, autotransformado em arte, e trouxe à tona na cena do processo real os momentos que modificam perenemente o modo crítico de pensar e lidar com e sobre a marginalização dos artistas com corpos diferenciados, a trans-

gressão dos estigmas impostos a esses indivíduos tanto socialmente quanto artisticamente e a reflexão de que qualquer artista com corpo diferenciado, cujo é cotidianamente estigmatizado, pode e é capaz de fazer arte.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.

ALCÁZAR, Josefina. *Performance*: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad. México: Siglo XXI Editores, 2014.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O Corpo em Tempos e Lugares Pós-Dramáticos.* In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia (Orgs). *O Pós-dramático:* um conceito operativo?. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator - Um Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer:* alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica. Belo Horizonte:* Editora UFMG, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem. São Paulo:* Perspectiva, 2009.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos:* do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. São Paulo: LTC, 1981.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance:* do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.

GROSSMAN, Évelyne. Antonin Artaud: *un insurgé du corps*. Paris: Gallimard, 2006.

GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (Orgs). *O Pós-dramático:* um conceito operativo?. São Paulo: Perspectiva, 2008.

JEUDY, Henri-Pierre*. O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JONES, Amelia. *Body art / performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

JONES, Amelia; WARR, Tracey (edited). *The Artist's Body*. London and New York City: Phaidon, 2012.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe:* teatro e contracultura na Bahia. Salvador: Edufba, 2009.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. *Corpos diferenciados:* a criação da performance "Kahlo em mim eu e(m) Kahlo". Maceió: EDUFAL, 2013.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro; SALLES, Nara (organizadores). *Corpos Diferenciados em Performance*. São Paulo: Fonte Editorial, 2018.

PHELAN, Peggy. *Unmarked*: The Politics of Performance. London and New York: Routledge, 1993.

PHELAN, Peggy; LANE, Jill (edited). *The ends of performance*. New York: New York University Press, 1998.

SALLES, Nara. *Sentidos*: uma instauração cênica – Processos Criativos a Partir da Poética de Antonin Artaud. 2004. 200 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

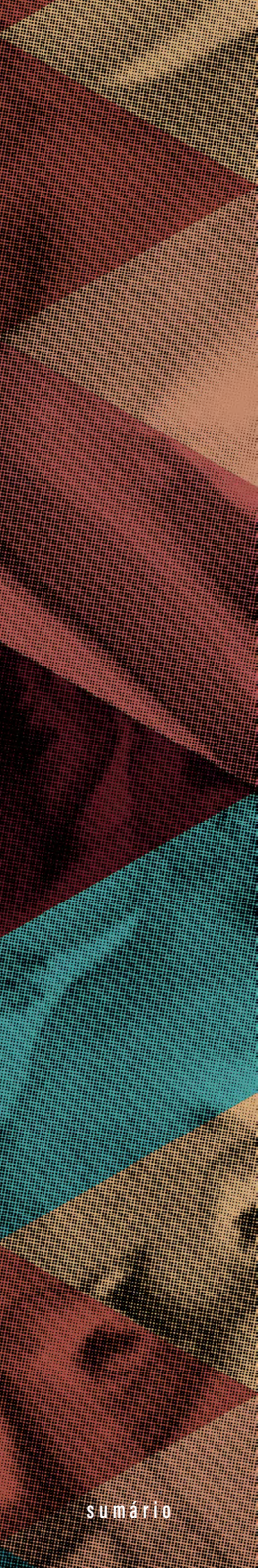
VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.676.28-47

2

Tiago Herculano da Silva
Nara Salles

O Nu Resistente



Resumo: *O olhar da grande maioria das pessoas perante a nudez está norteado pelos padrões sociais impostos, como o julgamento das aparências e as inevitáveis associações ao pecado original, no mundo atual onde as religiões permeiam muitas ações cotidianas da população, assim, acaba por ser tratado como ofensivo, porém podemos entendê-la pelo viés artístico pois este pode nos proporcionar um olhar diferenciado. Obras artísticas, que utilizam a nudez como elemento estético e poético, podem proporcionar uma percepção diferenciada desse corpo nu em cena. A hipótese aqui levantada propõe que esta nudez seja entendida não como ausência de figurino ou exibição intima do corpo, mas pela pele como veste, pelo qual, o artista pode ressignificar o uso do corpo desnudo em cena.*

Palavras-Chave: *Corpo; Nudez; Artes Cênicas.*

Ao longo de nossa pesquisa dissertativa vinculada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, estudamos o nu artístico dentro da esfera da arte da cena, pelo qual, buscamos entender os motivos que levam esse nu a ser castigado social e artisticamente sendo percebido como um ato ofensivo. Para isso, voltamos os olhos para obras que sofreram com errôneas associações perante a nudez apresentada e para artistas que tiveram suas vidas mudadas devido ao seu trabalho artístico com desnudamento terem sido percebidos como um atentado ao decoro e a ordem pública. Realizamos ainda uma prática cênica indagando sobre as questões que permeiam o nu artístico ressignificando-as.

Entendemos o corpo como um aquilo que o artista possui para a criação poética. Esse elemento, criador de signos, subjetividades e metáforas, possui fortes ligações com a nossa percepção. Como percebemos os corpos; como percebemos nossos corpos perante outros; como percebemos nossa criação artística com ele etc. Toda essa *percepção* perpassa pelo entendimento que temos do corpo por nosso histórico social.

Cada pessoa possui um histórico físico que se constrói pelo seu cotidiano e lhe acompanha ao longo de toda a sua vida. Esse histórico possui fortes bases nos padrões sociais e culturais, entre eles, aqueles que entendem o corpo nu, por exemplo, como uma violação de uma ordem social e, muitas vezes, visto como algo indecente e/ou como uma afronta.

Entre as possíveis percepções perante o corpo nu, talvez, a percepção mais comum esteja arregrada pelos meios normalizadores da sociedade implicados no processo civilizatório que determinam a corporeidade desnuda como sinônimo de sexualidade. Apontado pelo filósofo Giorgio Agamben (2014) como a primeira associação feita ao corpo nu derivada do entendimento religioso e

da educação social perante o pecado original, assim o nu recebe uma conotação sexual quase que automática. O autor aborda o nu dentro da filosofia religiosa cristã que educou, e ainda educa, os indivíduos a perceberem um corpo desnudo pelo viés sexual. Na bíblia, na passagem do livro do *Gênesis*, Adão e Eva percebem que estão nus após terem cometido o pecado original, ou seja, o ato de desnudar-se está permeado ao acontecimento do pecado original, assim, ele termina sendo associado ao ato sexual.

A percepção dessa associação é estimulada em todos os indivíduos no intuito de construir uma norma social, pelo qual, todos devem se apresentar vestidos e terem pudor perante seus corpos. Se apresentar em obras artísticas nu é quebrar com essa ordem social. O artista pode ter seu desnudamento tratado como algo ofensivo e proibido sofrendo algum tipo de repreensão. Inclusive por lei, o nu frontal público é proibido em qualquer situação sendo sujeito à punição, como *previsto no art. 233, do Código Penal Brasileiro.*

A obra Corpo Livre, do Cruor Arte Contemporânea, uma coligação de prática da cena do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Artes Cênicas e Espetaculares da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, coordenado pela segunda autora deste artigo, passou por um processo administrativo devido a nudez da obra *Corpo Livre* ter sido compreendida por esse prisma que associa o desnudamento a um ato contra o decoro e a ordem pública.

Para entendermos melhor como a imagem desse corpo nu foi repreendida nessa obra e como ocorre esse processo de percepção perante o desnudamento, Nara Salles nos fornece uma descrição de como é a obra:

> [...] *Corpo Livre*, esta instauração cênica urbana consiste em convidar artistas da cidade para que, em determinado local e hora, dancem ou executem uma partitura de três minutos, tendo o corpo nu pintado com pasta d'água. Esta se desenvolve da seguinte maneira: o grupo sai em cortejo, acompanhado por músicos e musicistas, ainda

> com roupas, de determinado local da cidade e vão a um ponto onde houve algum tipo de repressão ao corpo; quando chegam, sentam-se e formam uma mandala, e aqueles que têm o corpo nu pintado de branco, entram na mandala, tiram suas roupas e executam a partitura de três minutos; logo após, colocam as roupas e vão embora da mesma forma que chegaram: em cortejo. (2013, p. 79)

A obra surge com intuito de questionar um ato opressor ocorrido na cidade de Natal, capital do Rio Grande do Norte, em que uma bailarina foi exonerada de seu cargo de professora devido ter se apresentado em um festival de dança estando nua. A luta contra a opressão, nesse caso falamos sobre a repressão ao corpo em se apresentar desnudo, é um caminho que a arte contemporânea está disposta a percorrer e sabe que pode conseguir resultados significativos. Para isso, a arte é uma luta de resistência que tenta dialogar e/ou combater a forma como a sociedade pensa ou age sobre um determinado assunto. Portanto, a obra *Corpo Livre* não foi uma nudez desnecessária, como alguns apontam, mas foi um ato de resistência contra um pensamento opressor. O próprio título da obra já aponta para a ideia do corpo se colocar livre das normas sociais que puniram a bailarina por se apresentar desnuda.

Em seu artigo, Freire aborda sobre a repercussão da apresentação dessa obra que foi realizada em um evento de antropologia na UFRN:

> No caso da apresentação no CCHLA, muitos ao tomarem conhecimento por meio da imprensa apontaram o dedo acusador e desferiram comentários desqualificadores contra o grupo Cruor e a sua expressão criativa do nu. Como verdadeiros censores do "bom gosto", aqueles afirmaram, uns mais categoricamente e outros com mais timidez, que aquilo ali não se tratava de "arte". Aliás, frisemos, o que seria das vanguardas artísticas se não houvessem os conservadores e sua pretensão de ditar "limites" e "convenções" à expressão estética, não é? (FREIRE, 2013, s/p).

Obras que questionam algum assunto ou colocam algo em atrito para gerar indagações, como o corpo questionado na obra do

Cruor, sempre repercutem naqueles que têm contato com a obra e terminam proferindo seus discursos moldados na ideia de classificá-la como *é arte* ou *não é arte.*

A arte contemporânea que levanta questionamentos sobre algum assunto propõe, também, uma resistência contra aquilo que oprime ou aquilo que provoca algum tipo de opressão. O público, muitas vezes, é resistente a esse tipo de acontecimento artístico porque entende a arte como um meio apenas de entretenimento vazio. A falta de interesse do público em questionar algo ou a falta de disposição para novas experiências artísticas só reforça os seus conceitos sobre o que *é arte* tornando outras possibilidades como imprópria ou erradas aos seus olhos. Só podemos perceber a arte por outros caminhos quando nos dispomos a tal e "[...] quando estamos dispostos e aptos a permitir que o faça. Caso contrário, para nós não é arte. O artista cria apenas um produto artístico; a obra de arte é o que esse produto faz na experiência da pessoa, e esta depende tanto de pessoa quanto do produto". (DEWEY, 2010, p. 41)

Quando o espectador, ou até determinados artistas, não se dispõem para essas indagações usam das rotulações e definições como meio de tentarem tangenciar ou não aceitar determinada obra. Terminam por reforçar conceitos sociais retrógados, enquanto a arte resiste em apontar para outras formas de pensar e de entender o mundo. É como se a rotulação que fazem decidisse tudo que envolvesse a polêmica, nesses casos, o *é arte* seria um decreto que permitisse a obra acontecer e o *não é arte* fosse um mandado de proibição. É com intuito de provocar uma proibição ou desvalorizar a obra que a nudez artística passa por essa "filtragem" do *é arte* ou *não é arte*, mas vale salientar que muitas obras artísticas não têm interesse em serem classificadas como arte ou não, e sim de provocar o questionamento desejado.

Porém o conceito de arte é muito amplo e cada pessoa pode percebê-lo de forma singular. É a experiência artística do indivíduo que formará o modo como ele vê a arte e o que entende por arte; será como ele classificará determinada obra como Belas-artes, outras como Artes-uteis e até como Não-arte (DEWEY, 2010).

A obra do Cruor Arte Contemporânea foi classificada como *não é arte* e acusada de uma nudez ofensiva. Enfrentou obstáculos ao longo de suas apresentações e, talvez, o maior deles tenha sido o processo administrativo sofrido pela artista, professora e criadora da obra. É relevante acentuar que a instauração cênica *Corpo Livre* aborda os meios de repressão ao corpo impostos por uma sociedade, também deseja repensar sobre esse assunto para que possamos construir uma sociedade menos opressora. Observemos,

> Nosso trabalho propõe uma discussão sobre o corpo do artista, o nu em cena, o direito de usar a pele como figurino, a liberdade em nossas criações e que um corpo em cena não seja motivo para indicativo de idade. Segundo nosso entendimento, o artista deve ter liberdade total para usar seu corpo nu apenas como obra artística (SALLES, 2013, p. 79).

O corpo do artista como obra de arte é entendido aqui quando o artista usa de seus recursos corporais e da pele como figurino para uma criação poética. Nosso corpo é capaz de criar símbolos e códigos que ajudam a expressar e questionar o assunto abordado pela obra, assim, dialoga com o meio em que está inserido. O corpo nu se veste de outros valores para indagar sobre questões pertinentes na contemporaneidade, como a opressão sofrida pelos corpos ou como percebemos as corporeidades dentro do sistema social vigentes ou dentro do processo de comercialização e entretenimento da mídia. Dessa forma, é capaz de ressignificar até a sua própria pele usando-a como figurino: aquilo que reveste meus músculos é minha vestimenta primordial, bela, poética e artística.

Parece um paradoxo falar sobre o corpo nu ser tão castigado na arte em uma sociedade que cultua tanto o corpo, como a brasileira. Pois encontramos em diversas outras formas artísticas o mesmo corpo nu sendo valorizado, como nas novelas, nas propagandas etc. Para entendermos um pouco melhor qual corpo nu é castigado e qual corpo é valorizado em nossa sociedade faz-se necessário alguns apontamentos.

Para esse aprofundamento, estudamos a pesquisa de José Custódio que estuda os meios como a mídia explora os corpos. Como essas corporeidades nuas e seminuas são expostas e vendidas nesse processo. Observemos,

> No Brasil, não é preciso se esforçar para encontrar exemplos de anúncios publicitários que exploram as partes mais sensuais, principalmente da mulher: seios, ventre e "traseiros". Qualquer leitor os conhece muito bem. No verão tais anúncios particularmente se multiplicam e o rebaixamento do corpo é usado em todo tipo de produto, da cerveja ao chinelo. (2005, p. 208)

O corpo é constantemente exposto como vendável pela mídia, assim, ela cria um ideal a ser buscado e consumido pelo público. A boa forma e o corpo saudável são ideais a serem rigorosamente seguidos e que devem ser valorizados. Nesse processo, junto com as normas sociais que ditam as regras de comportamento, por exemplo, o *corpo a ser seguido* é aquele inserido no sistema social vigente. Os processos sociais de normatização têm como função disciplinar os sujeitos para a reprodução da ordem social. Para Michel Foucault (1987) um corpo disciplinado pelo sistema social em que está inserido é um corpo dócil; este não só se apresenta dentro das normas e padrões sociais que vigoram na sua sociedade, mas também educa outras corporeidades a obedecer a uma norma social. Quanto mais disciplinado o corpo for mais obediente às normas sociais o indivíduo será e, portanto, mais dócil.

A antropóloga Miriam Goldenberg (2007) questiona o forte padrão normalizador estético da "boa forma" apontando para o entendimento desses corpos como uma construção social que reflete conceitos neles impostos. A autora nos apresenta um corpo que é construído socialmente para refletir os conceitos pregados pela sociedade, um corpo trabalhado na academia, por exemplo, seria aquele que carrega o ideal de virilidade e de ser saudável vencendo a morte ou as enfermidades. É nessa perspectiva, pela qual, entendemos como a mídia estimula os corpos para explorá-los dentre das esferas do entretenimento e da comercialização.

A exploração de um corpo pela mídia é percebido como normal, pois ele reflete todos os conceitos estimulados pelos padrões vigentes e explorados pelos meios de comunicação social. Os corpos dentro da esfera artística que utilizam da nudez como elemento poético para levantar questões sobre a sociedade não objetivam vender algo, mas sim interrogar o sistema. Dessa forma, são percebidos como incomuns, ou como ofensivos – ferem os valores sociais de boa conduta – e terminam por ser castigados.

A sociedade prega uma rotina de vida que o corpo está como o centro daquilo que é explorado. Fotos, vídeos são compartilhados quase que como um diário para representar a identidade do indivíduo e, nesse processo, nos deixamos ser induzidos na ideia que o nu está permitido nessas atividades e nessas explorações. Na pesquisa de Beatriz Ferreira Pires o corpo é compreendido como um suporte para a arte, local possível onde a arte pode se expressar e/ou provocar indagações. A autora nos aponta a seguinte abordagem sobre essa questão com o nu:

> O corpo que reproduz a si mesmo em fotos, que se coloca à mostra. Que precisa destacar-se dos demais para ter uma identidade, já que esta vem de fora, vem do outro – o sujeito não se reconhece por si mesmo, é o olhar do outro que lhe confere ou não identidade. O corpo que se mostra em todo o seu cotidiano pela internet através de câmeras de vídeo. O corpo que se expõe nu. A nudez, carregada

> de apelo erótico, utilizada em grande escala por campanhas publicitárias, propagandas de televisão, filmes, ensaios fotográficos, sites da internet e desfiles de moda, não só reafirma os padrões estéticos vigentes, despertando no indivíduo o desejo de que seu corpo seja semelhante ao apresentado, como também tira do fato de estar despido o caráter de inusitado. (2005, p. 92)

Na arte contemporânea, o intuito da nudez é provocar algum tipo de questionamento. Muitos desses questionamentos são contra as ideias dos padrões vigentes, contra a exploração do corpo ou contra essa norma que mecaniza o indivíduo tirando dele suas potencialidades, contudo, em todos os casos a nudez está contextualizada na obra. A contextualização é importante devido ao fato da obra usar da nudez como elemento poético em sua narrativa cênica; o corpo não é exposto banalmente, mas colocado em cena como um símbolo que fortalece aquilo proposto pela obra. Essas obras são uma resistência artística perante todas essas perspectivas que tentam retirar do corpo as suas potencialidades normalizando os comportamentos das pessoas.

Com um olhar mais aprofundado perante a questão de como uma obra artística com nudez é colocada fora de seu contexto com intuito da criação de uma ofensa ou uma polêmica, abordamos a obra *La Bête.* Esta teve seu desnudamento associado a suscitação sexual pedófila e resultou diversos discursos de ódio perante a arte no ano de 2017 afetando a vida do artista.

No MAM – Museu de Arte Moderna, em São Paulo, o artista Wagner Schwartz realizou uma performance nomeada *La Bête*[1] em que se apresentava nu em cena, sendo realizada na abertura da Mostra Panorama da Arte Brasileira. Um vídeo com a imagem de uma criança tocando o pé do artista viralizou na Internet provo-

1. A notícia da criança tocando um corpo nu em uma performance viralizou na Internet, em sites e aplicativos. Segue aqui um exemplo dessas notícias: disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml>. Acessado em: 01/10/2017.

cando várias declarações de repúdio contra a obra, entre elas, as insinuações de que se tratava de um ato de pedofilia e que estavam usando a arte para erotizar crianças. O resultado foi que o artista foi impedido de apresentar sua obra, além de ser perseguido e ameaçado em suas redes sociais.

Para entendermos o contexto em que a obra estava inserida, no site *Cultura Estadão*, o editor Antônio Gonçalves Filho faz uma abordagem sobre o objetivo da performance que ocorreu no MAM, vejamos:

> A performance de Wagner Schwartz, *La Bête*, parte de uma ideia simples – ser o simulacro de um 'bicho' (peça de metal articulada) de Lygia Clark – para criticar o sistema de comercialização da arte, que supervaloriza o objeto e despreza o artista. Um 'bicho' de Lygia Clark pode atingir hoje US$ 2 milhões. Os museus não deixam o público sequer tocar no objeto, o que contraria a intenção original de Lygia Clark. Assim, Schwartz resolveu se expor ao público no lugar do 'bicho', sujeitando-se à manipulação. Não houve nenhum apelo à pedofilia, como sugerem os gritos histéricos na internet. A sala do MAM estava sinalizada sobre o conteúdo da exposição (2017, s/p).

Ainda no site é apontado a má interpretação da arte e como isso apenas provoca polêmicas sobre diversos assuntos. Assuntos como o corpo nu ou o que fez determinado artista propor e realizar tal obra. No caso da apresentação desta obra, sua imagem foi compartilhada pela Internet em diversos meios desde redes sociais, blogs, canais de *YouTube* até sites que visam a fofoca; e em quase nenhuma dessas divulgações foi apontado a proposta da obra em abordar sobre a relação de poder dos museus que não deixam o público manipular as obras da Lygia Clark que foram criadas pela artista para serem manuseadas. A falta de uma abordagem da proposta da obra resulta na descontextualização da imagem, sem essas informações a figura é compartilhada sem nenhuma precaução gerando más interpretações e ignorância perante aquilo que se tem acesso.

As imagens compartilhadas e reportagens feitas visavam apenas ao sensacionalismo perante o ato da criança tocando nos

pés de um corpo nu. No site *O Globo,* Luiz Felipe Reis afirmou que "foi o registro e a exibição deste vídeo, fora de contexto da performance, que deu origem à onda de acusações de pedofilia" (2018, s/p). É retirado o contexto questionador da obra artística para uma criação de uma polêmica com base em uma imagem. O público que tem acesso a imagem não busca pesquisar aquilo que o artista tenta expressar pela obra, apenas deseja rapidamente obter a informação ali contida no compartilhamento e proferir sua opinião sobre o assunto. Opinião que termina por ser desinformada e carregada de um discurso opressor.

Em entrevista o Wagner falou sobre o motivo pelo qual estava nu em cena:

> Simplesmente porque o objeto criado pela Lygia Clark não tem qualquer vestimenta ou cobertura. É uma placa de metal, exposta. Você vê e acessa diretamente a materialidade do objeto. Se eu estivesse vestido não seria possível ver a materialidade do meu corpo, que é pele. Essa é a primeira necessidade. No objeto de Lygia, as dobradiças também estão expostas, e as minhas articulações só podem ser visíveis se eu estiver sem roupa (REIS, 2018, s/p).

Percebemos o quanto a proposta da obra não condiz em nada com qualquer tipo de estímulo sexual, mas o discurso feito perante a imagem era que o artista estava realizando um ato de pedofilia. Nessa mesma entrevista o artista faz a seguinte declaração: "É um fenômeno que destrói as pessoas, e que tentou me destruir. Me abalou. Fiquei completamente desestabilizado. Não acreditava que estava sendo acusado de uma coisa da qual tenho horror (pedofilia)" (REIS, 2018, s/p).

O discurso social perante uma imagem compartilhada fora do seu contexto é arregrado de valores como este em que um corpo nu é percebido como ato sexual. O pior é que muitos ainda compartilham essas imagens junto aos seus discursos de ódio perante o artista e a arte sem preocupação com as consequências. Artistas

são perseguidos em suas redes sociais como criminosos. São ameaçados de vida e precisam mudar sua rotina completamente devido aquilo que os outros associaram à sua arte.

Elisabete Finger – a mãe da criança que aparece no vídeo de *La Bête* tocando o corpo do Wagner – teve sua vida mudada após a sua imagem ter sido compartilhada (REIS, 2018). Uma vida que muda sua rotina devido os discursos de ódio e preconceito proferidos em diversos meios, todos originados pela má intenção das pessoas em entrarem em contato com compartilhamentos de vídeos e imagens de obras fora de seus contextos.

Cria-se, dessa forma, uma histeria de medo e terror perante a arte e a obra provocando na sociedade a necessidade de resolver essa situação de forma mais rápida possível e mais eficiente. Na Internet é possível encontrar em uma pesquisa rápida páginas que falaram que o artista Wagner foi morto a pauladas ou com tiro na cabeça. O discurso de ódio é tão impactante que as pessoas buscam desesperadamente por soluções como estas mentiras.

Percebemos algo semelhante na obra *Corpo Livre:* muitas pessoas tiveram acesso apenas a fragmentos da obra o que resultou em muita hostilidade perante os artistas. O processo administrativo foi aberto com intuito de punir os artistas e impedir que a obra voltasse a se apresentar, devido a repercussão daqueles que a entenderam como uma nudez ofensiva.

Outro fator agravante nessa luta conta o mau entendimento da nudez, são as pessoas que usam desses acontecimentos para ganharem algo em cima, seja fama ou visualizações nos seus canais de YouTube. Como exemplo, encontramos no irônico vídeo do ex-ator pornô Alexandre Frota[2], recentemente eleito como Deputado

2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K1YkyJbQQYc>. Acessado em: 10/10/2017.

Federal em São Paulo pelo PSL, uma lição de moral ao afirmar que o artista desta obra é um vagabundo e que bateria nele. Este vídeo em nossa visão só tem objetivo de propagar um discurso que incentiva a intolerância perante a nudez na arte e a violência contra o artista.

Sobre o discurso de ódio, Wagner afirmou que

> Muitas pessoas estão condicionadas a inventar alguma ação para odiar. Isso impede o fluxo de uma experiência artística, por exemplo. Esvazia seus contextos. Empobrece a possibilidade de se criar laços. Acho que os ataques que sofremos não são de ordem pessoal, mas políticos. Esses ataques não quiseram destruir pessoas, mas uma forma de pensar o mundo. E, como destruir o pensamento exige muito tempo, o melhor é dar a ele um rosto (REIS, 2018, s/p).

O discurso político no Brasil talvez seja um dos mais carregados de ódio. Em período de eleições, famílias, amigos, vizinhos e desconhecidos brigam entre si para impor ao outro o seu discurso e pensamento. Quando a arte resolve levantar questões, em alguns casos, resultam nesses discursos de ódio e perseguição contra os artistas.

Colocamos em questionamento essas questões que permeiam o nu artístico – sua associação ao sexual; sua percepção como algo que ofende os valores sociais vigentes; o discurso de ódio das pessoas – na prática cênica. Nela, o artista coloca seu corpo em cena como símbolo desses valores sociais e, por meio de um rito de passagem e com a participação do público, vai provocando uma reflexão sobre essas questões na tentativa de fornecer a nudez artística a possibilidade geradora de outros significados.

Nessa prática, quando o atuante despe suas roupas também despe de seus padrões sociais para o renascer de uma corporeidade diferenciada. Para essa transição de uma corporeidade para outra, de um estado determinado para a possibilidade de um novo estado, a pesquisa teve fundamento na teoria proposta pelo do antropólogo Arnold Van Gennep em seu livro *Ritos de Passagem,* onde aponta:

> É o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, progressão de classe, especialização de ocupação, morte. A cada um desses conjuntos acham-se relacionadas cerimônias cujo objetivo é idêntico, fazer passar um indivíduo de uma situação determinada a outra situação igualmente determinada. (2011, p. 24)

Entendemos o rito de passagem como um ato simbólico em que desconstruímos o corpo carregado de pudores e padrões normalizadores para o entendimento do uso de sua pele como figurino. Esse prisma da *pele como figurino* do artista foi desenvolvido na instauração cênica *Corpo Livre*, que visa a luta contra a opressão do corpo em cena por sistemas retrógados e o direito do artista em usar a pele como seu figurino. “Segundo nosso entendimento, o artista deve ter liberdade total para usar seu corpo nu apenas como obra artística” (SALLES, 2013, p. 79).

Na proposta do uso da pele como figurino do atuante, o corpo nu está inserido nesse rito de passagem separando-se de sua construção social para uma representação poética. Para isso, é estabelecido na prática uma atmosfera em que o rito seja possível, assim, no trabalho apresentado pelo primeiro autor deste artigo e intitulado: *Uma ressignificação do corpo nu em cena*; uma mandala é desenhada no chão como local onde o rito de passagem ocorrerá.

As vestes do atuante são retiradas por ele e estendidas no chão, como um corpo simbólico que é morto, um corpo carregado dos valores e normas sociais. Para a geração de uma possível possibilidade de novos valores sobre o corpo, tornou-se viável o simbolismo do desprendimento desses antigos valores. O corpo no chão formado pelas roupas permanece inerte enquanto o artista tenta ressignificar as questões que foram pesquisadas.

A questão do corpo nu ser percebido pelo viés sexual, como abordado por Agamben (2014), é ressignificada quando descons-

truímos aquilo que torna o corpo sexual: o órgão sexual. O artista fez uma estrutura com uma meia e fios de nylon que remetesse a ideia de esconder o pênis. A execução provoca um estranhamento em quem vê a cena por não se tratar de um esconder total, mas ficar entre o enxergar e o não visto. Algo ainda pode ser observado, algo ainda é percebido, mas de forma diferente e, para alguns, estranha e feia podendo causar desconforto ou decepção por não visualização daquilo esperado.

De acordo com Preciado:

> É preciso dinamitar o órgão sexual, aquele que se fez passar pela origem do desejo, por matéria-prima do sexo, aquele que se apresentou como centro privilegiado, no qual se toma o prazer ao mesmo tempo que se dá, e como reservatório de reprodução da espécie. (2014, p. 80)

Quando o órgão é desconstruído, pelo ato de escondê-lo, ocorre essa dinamitação e rompimento com o signo perante o masculino. Na sociedade em que estamos inseridos o signo masculino é formado pelo falocentrismo e pelo machismo e o órgão sexual é o culminante desse signo. A nudez que é vista pela exposição do órgão genital como ato sexual é posta em questionamento na prática quando se tensionam os padrões propagadores dessa associação.

Uma fita para procedimentos médicos, usada para a construção da mandala, agora é utilizada para cobrir a região pélvica e a região torácica. A ideia é mostrar que o corpo nu não precisa ser sexualizado e que muitas vezes sua sexualização é uma violência. Quando o artista cobre a região pélvica e torácica representa o ato de colocar curativos nessa região levantando o questionamento sobre a sexualização dessas regiões e toda a violência sofrida por conta dessas imposições no corpo.

Nesse momento a prática torna-se um rito de agregação em que as pessoas são convidadas a escreverem no corpo do

performer. As pessoas recebem batons para registarem na pele do performer as ressignificações que os afetam durante a obra. A pele é a tela onde é escrita nossa vida aos longos dos anos. Nossas experiências, marcas de cicatrizes, as rugas da idade, as manchas provocadas pelo sol e os traços resultado da modelagem das roupas... "A pele já é escrita. Seus traços, suas marcas, suas cicatrizes, suas rugas tanto são sinais visíveis e palpáveis que revelam toda a ambiguidade da apercepção do corpo" (JEUDY, 2002, p. 85).

O público deixa de ser espectador para ser atuante, se torna ativo na ação cênica. Adentra na mandala, local místico do rito, para escrever no corpo do artista suas impressões. Diversos desenhos foram riscados na pele, assim como palavras que expressam tanto aquilo que o público percebeu daquele corpo quanto aquilo que eles entenderam que ele representasse. Palavras como: vendável; cis; homem; ringue; amor; rola; o(cu)par; respeito; liberdade e dildo; foram escritas pelas pessoas que estiveram nos dois eventos em que essa prática foi apresentada. A saber, no evento 3º Seminário Internacional Desfazendo Gênero, no período de 10/10 à 13/10, na Universidade Estadual da Paraíba e na VIII Jornada de Pesquisa em Artes Cênicas – Edição Internacional, no período de 01/11 à 03/11/2017, na Universidade Federal da Paraíba.

Nessa prática da cena, a pele escrita é uma poética. É um figurino construído em cena pelo atuante em conjunto com o público. Ela ganha significado tanto para quem o risca quanto para quem se deixa ser riscado. Os olhares entre si daqueles que escrevem constroem na ação cênica outra relação. Uma relação entre os espectadores que se estende para com o performer, para com a obra como um todo.

Essa pesquisa é compreendida como um processo que não finda na escrita dissertativa. Ela permanece em caminhada para com essa luta contra a opressão ao corpo nu, aos padrões e asso-

ciações que nele são impostas e para com toda essa perseguição aos artistas e obras que utilizam da nudez como um elemento poético. O artista tem o direito de usar sua pele como figurino e seu corpo como obra poética sem todas essas associações retrógadas de uma sociedade hipócrita e normativa. Que a nudez dispa as pessoas dos padrões sociais e permita que o corpo seja visto por um olhar artístico diferenciado e que esteja a disposição total em prol da ação cênica.

Essas percepções perante a nudez, qual for o norteamento, precisam ser colocadas em cheque para serem repensadas e, assim, serem ressignificadas. Para que obras não sejam colocadas fora de seus contextos e gerem discursos de ódio que vão afetar a vida do artista. Que o corpo não seja motivo de repressão; que professoras não sejam exoneradas por participarem de uma obra com nudez e grupos de pesquisas processados devido o entendimento que aquele nu é ofensivo.

A proposta é um nu resistente que possa nos fazer compreender a hipótese que o desnudamento artístico não deve ser entendido como uma exposição do corpo, mas percebido pelo viés que permite o uso da pele como figurino, que permita entregar ao corpo suas potencialidades.

A arte possibilita ao corpo nu uma percepção de forma que nosso cotidiano possa ser ressignificado. Olhar para esse cotidiano por outra premissa. Precisamos ter esse olhar diferenciado para com a nudez na arte da cena, mas que tenhamos a recepção para a arte como uma forma poética e para com o corpo dentro dessa poesia. Garantindo o direito do artista de usar a sua pele como figurino.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

CUSTÓDIO, José de A. C. O rebaixamento corporal nas imagens midiáticas. Revista *Discursos fotográficos*: revista do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. Londrina, v. 1, n. 1, Jul/Dez. 2005. pp. 195-211. Semestral.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).

FILHO, Antônio Gonçalves. *Análise*: Má interpretação da arte gera equívocos que duram séculos. Reportagem. Folha de São Paulo. Set, 2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,analise-ma-interpretacao-da-arte-gera-equivocos-que-duram-seculos,70002021718>. Acessado em: 18/06/2018.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir:* Nascimento da Prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

FREIRE, Alyson. *Nem toda nudez será castigada:* Cruor e a polêmica do nu. Artigo. Mar, 2013. Disponível em: <http://www.cartapotiguar.com.br/2013/03/23/nem-toda-nudez-sera-castigada-cruor-e-a-polemica-do-nu/>. Acessado em: 20/10/2017.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem.* Trad. Mariano Ferreira. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOLDENBERG, Mirian; RAMOS, Marcelo Silva. A civilização das formas: o corpo como valor. In:_____ (org). *Nu & vestido:* dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

JEUDY, Hendi-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte:* piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PRECIADO, Paul-Beatriz. *Manifesto contrasexual:* práticas subversivas de identidade sexual. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

REIS, Luiz Felipe. *Artistas atacados em 2017 criam peça em resposta a agressões*. Entrevista, O Globo. Fev, 2018. Disponível em: <https://oglobo.

globo.com/cultura/artistas-atacados-em-2017-criam-peca-em-resposta-agressoes-22394490>. Acessado em: 20/03/2018.

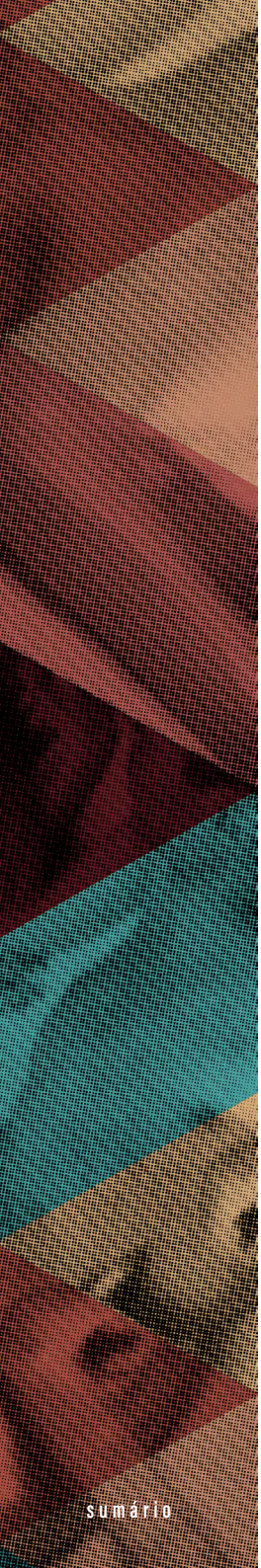
SALLES, Nara. Integrando ensino, pesquisa e extensão: instaurações cênicas urbanas como processos de criação da encenação "Carmin". In: Organizadoras, OLIVEIRA, Urânia Auxiliadora Santos Maia de; FIGUEIREDO, Valéria Maria Chaves de; OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro [et al.]. *Processos de Criação em Teatro e Dança*: construindo uma rede de saberes e múltiplos olhares. Goiânia: FUNAPE; UFG/CIAR, 2013. pp. 75-96.

DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.676.48-67

3

Tiago Herculano da Silva
Nara Salles

ABORDANDO A PELE COMO FIGURINO NA PERFORMANCE MACAQUINHOS



Resumo: *Por meio do entendimento da pele como figurino, estudado por Salles (2013), podemos perceber o uso da nudez na arte da cena como uma linguagem artística. Por meio do contexto em que a obra é pensada e realizada podemos perceber a nudez de forma diferenciada da percepção que lhe é associada: como algo ofensivo ou sexualizado. Na busca por um olhar diferenciado, abordamos a obra Macaquinhos, talvez uma das obras mais incompreensivas dentro do cenário artístico brasileiro, com intuito de levantar questionamentos que envolvem o nu artístico, seus entraves e a perseguição sofrida por artísticas que realizam obras com nudez. A pele como figurino pode ajudar o artista à entender a nudez não como exibição íntima, mas como um elemento poético e questionador daquilo proposto pela obra.*

Palavras-Chave: *Nudez; Arte; Macaquinhos.*

A percepção mais comum perante o desnudamento em nossa sociedade está norteada pelos padrões sociais que determinam a nudez como ofensiva, como atentado ao pudor, quando esta acontece em ambientes públicos. Os processos sociais de normatização têm a função de disciplinar os sujeitos para a reprodução da ordem social. Para Michel Foucault (1987) um corpo disciplinado pelo sistema social em que está inserido é um corpo dócil; este não só se apresenta dentro das normas e padrões sociais que vigoram na sua sociedade, mas também educa outras corporeidades a obedecer uma norma social. Quanto mais disciplinado o corpo for mais obediente as normas sociais o indivíduo será e, portanto, mais dócil. Um corpo nu pode se apresentar como uma quebra dessa ordem social, como um corpo não dócil e, muitas vezes, termina sendo visto como algo indecente e/ou como uma afronta. Dessa forma, a nudez é tratada como algo ofensivo, punitivo e proibido inclusive por determinação de uma lei federal em que o nu frontal público em qualquer situação está sujeito a punição, como *previsto no art. 233, do Código Penal Brasileiro.*

A nudez ainda sofre com a associação ao sexual. Giorgio Agamben (2014) lembra que é apontado pela bíblia, em gênesis, que Adão e Eva eram cobertos por uma *veste de graça* e este nu não possuía uma conotação ofensiva ou erótica. Por baixo desta veste estaria aquilo que entendemos por nudez e só foi revelado ao casal quando eles cometeram o pecado original. O pecado arrancaria essa *veste de graça* afastando os seres humanos do espiritual e ligando-os a carne, ao desejo carnal. Dessa forma, a associação com o erótico foi criada e a exibição do corpo nu começa a ser vista como um ato sexual.

Na tentativa de entender a nudez artística por outro prisma que não seja dessas duas associações feita socialmente, o atentado ao pudor e o sexual, buscou-se trabalhar com os estudos em torno da pele como figurino para analisarmos a obra Macaquinhos

com o intuito de entendê-la. A performance talvez seja uma das obras mais incompreensivas dentro do cenário artístico brasileiro e um estudo em torno dela se faz relevante para compreendermos o contexto da obra e quais motivos a tornaram tão incompreensiva.

A *pele como figurino* é um conceito estudado por Nara Salles (2013) em que entende o uso da pele como uma linguagem cênica dissociada dos conceitos aplicados socialmente. No caso da pele de um corpo nu, a nudez é entendida como uma poética, como um recurso usado pelo artista para expressar ou questionar algo, portanto, ela não estaria associada ao ofensivo ou ao sexual por exemplo.

A pesquisadora realizou um trabalho intitulado *Corpo Livre* pelo qual abordou os meios de repressão ao corpo nu impostos por uma sociedade. Observemos,

> Nosso trabalho propõe uma discussão sobre o corpo do artista, o nu em cena, o direito de usar a pele como figurino, a liberdade em nossas criações e que um corpo em cena não seja motivo para indicativo de idade. Segundo nosso entendimento, o artista deve ter liberdade total para usar seu corpo nu apenas como obra artística (SALLES, 2013, p. 79).

O corpo do artista como obra de arte é entendido aqui quando o artista usa de seus recursos corporais para uma criação poética independentemente de estar nu ou não em cena, mas, estando nu, seu corpo é capaz de criar poéticas e diálogos com o meio em que está inserido. Dessa forma, é capaz de ressignificar até a sua própria pele usando-a como figurino: aquilo que reveste meus músculos é minha vestimenta primordial, bela, poética e artística. A obra *Corpo Livre* deseja representar, por meio da nudez em cena, um corpo que não carrega esses apelos eróticos. Os corpos nus da obra *Corpo Livre* são corpos que representam um questionamento perante a repressão que o corpo sofre, para isso, o corpo é colocado como poética da cena e a nudez como elemento questionador e significativo.

Para entendermos como o corpo nu se torna um elemento questionador na artes da cena, abordaremos a performance *Macaquinhos*, pelo qual, desenvolveremos mais profundamente o entendimento e a perspectiva em torno da *pele como figurino*.

A performance *Macaquinhos*, apresentada em 2011 pelos performers Andrez Ghize, Caio, Daniel Barra, Fernanda Vinhas, Luiz Gustavo F. Lopes, Rafael Amambahy, Renata Alcoba e Teresa M. Neves, objetivava levantar um questionamento político sobre a forma como os países do hemisfério sul são tratados pelos países do hemisfério norte. Em entrevista para Juliana Teófilo, do site *Tribuna do Ceará,* o grupo explicitou claramente a intenção da obra:

> Macaquinhos começou em 2011, em Teresina, com um convite de fazer parte de uma mostra de performances e instalações dentro do Museu do Piauí. Começou a partir da leitura do livro "O povo brasileiro", de Darcy Ribeiro, assumindo a pluralidade do ser brasileiro e trazendo a metáfora do hemisfério sul, representados pelos povos misturados de negro, índios e europeus, no corpo. Questionando a imponência do norte sobre o sul e a ficção criada do entendimento de que o que está em cima é mais importante do que está embaixo, **paramos para olhar para o cu, aprender a ir para o cu e aprender com o cu** (TEÓFILO, 2015, s/p, grifos do autor).

O fato de realizar uma indagação sobre a situação política dos países do hemisfério sul em submissão aos do hemisfério norte, nos permite provocar relações com o nosso país. Este, por sua vez, passa por diversos problemas e incertezas em suas esferas política, econômica e social. Não é difícil encontrar pessoas insatisfeitas com a situação em que o Brasil se encontra e que, muitas vezes, terminam não percebendo caminhos para uma melhoria e vendo o país, tanto estrangeiros quanto os próprios brasileiros, como parte inferior do mundo.

Entendemos o corpo dos performers como um corpo nu que provoca um questionamento político e para entendermos melhor essa relação política na obra faz-se necessário apontarmos para

dois caminhos possíveis. O primeiro caminho parte da pesquisa de José Custódio (2005) sobre a relação do corpo com a mídia, pelo qual, o autor aborda a ideia do corpo dividido em dois hemisférios. A parte superior constituída da região torácica e a cabeça e a parte inferior que vai da barriga até os pés dando a essas regiões funções. Observemos,

> Os povos da Antiguidade [...] herdou-se dos conhecimentos antigos a ideia de que a inteligência e a razão habitavam a cabeça (cérebro), enquanto o peito guarda as emoções (coração). Do diafragma para baixo, porém, o que há são apenas funções iguais às de qualquer outro animal. [...] Abaixo do diafragma ficam apenas os órgãos responsáveis por funções mais "baixas", mais instintivas, mais animalescas – digestão/assimilação e reprodução. Ficam ali o estomago, os intestinos, os rins e o aparelho reprodutor (CUSTÓDIO, 2005, pp. 198-199).

Assim, podemos fazer uma análise tomando o corpo, na performance *Macaquinhos*, como uma representação desses hemisférios e todo o jogo de poder entre *aqueles que estão em cima* contra *aqueles que estão em baixo.* A metáfora de poder entre os hemisférios dos países e suas políticas passariam para o corpo dividido nesses hemisférios de regiões nobres e não nobres. Essa dualidade pode expressar o jogo de poder exercido pelo governo e pelos países mais desenvolvidos perante os demais.

Nessa perspectiva do corpo dividido por hemisférios, apontado por Custódio, fornecemos para as regiões inferiores do corpo as funções não nobres, e obras como *Macaquinhos*, em que os performers exploram o ânus um dos outros, terminam por tornar temática uma região percebida como "não tocável" na visão do pudor corporal. Possivelmente, seja esse ato que provoca a percepção perante a obra como ofensiva, como um ato impróprio, mais a frente desenvolveremos essa possibilidade.

Sobre o pudor no corpo, Montagu (1988) aponta que a corporeidade possui seus limites quando socialmente estabele-

cemos nele pudores ou quando socialmente são associados ao corpo valores de uma cultura, da sexualidade ou sociais. No toque, por exemplo, existem partes do corpo que são consideradas como *não tocáveis* ou como *não devem ser vistas* e toda essa percepção parte do nosso entendimento do nosso corpo e do corpo do outro (MONTAGU, 1988).

A performance em questão exploraria aquilo do corpo considerado como menos nobre e culturalmente construído como não tocável. Realizar tal ação seria não pensar com a cabeça de cima, seria submeter o corpo aos instintos. E se deixar dominar pelos instintos é deixar de ser humano para ser um animal, no caso, um macaco.

O Professor Paulo Ghiraldelli, doutor em filosofia pela USP e titular pela Unesp, faz uma abordagem da obra pelo viés filosófico apontando a aproximação da pessoa para com uma possível animalidade. Para ele,

> A performance "Macaquinhos" é chocante exatamente pela razão que nos devolve a uma animalidade insuportável. Nascemos para ficar bem mais próximos de Deus que dos animais [...] mas, com performances desse tipo, estamos novamente de volta ao reino da natureza, no sentido menos nobre dessa palavra (GHIRALDELLI, 2015, s/p).

A observação que desejamos fazer sobre esse primeiro caminho para uma compreensão da crítica política da obra parte dessa ideia do corpo dividido em hemisférios relacionando o ato de mexer com o ânus a uma possível aproximação com uma animalidade. O homem, como apontado por Ghiraldelli, nasce para ficar mais próximo do divino e os seus atos devem conduzi-lo para essa aproximação. Pela ciência, o ser humano é racional enquanto outros animais não, incluindo o macaco, e ações como essa, em que os *performers* exploram regiões do hemisfério inferior do corpo, o ânus, retirariam do corpo humano a sua aproximação espiritual colocando-o numa esfera grotesca e animalesca.

Realizar esse ato de exploração anal na obra é um ato animalesco, pois um ser humano em sã consciência não faria isso socialmente, se o fizer, seria na esfera do privado. É como se os *performers* se sujeitassem a tal ação – explorar o ânus um dos outros – retirando de seus corpos aquilo que supostamente o ligariam a um divino ou um racional. Custódio (2005) aborda que atos que mexem com essas regiões menos nobre no corpo aproximam-se do grotesco, ou seja, daquilo que condenaria os humanos à perdição pelo corpo. O ato de mexer com o ânus seria percebido como ato irracional, animal, assim os *performers* estariam se comportando em cena como animais, como macaquinhos.

Retornando ao poder econômico dos países desenvolvidos – hemisfério norte – que influenciam, domam e determinam regras para os países do hemisfério sul. Os dedos que realizam a exploração na cena são um signo que representaria essas influências, esse poder sobre o outro. O ânus é esse outro, ou seja, esses países ou povos que estão sujeitos a uma exploração e pouco fazem para mudarem esse quadro. Um jogo de poder; de dominado e dominante.

Um segundo caminho que apontaremos dentro do quadro político da obra está embasado na pesquisa do sociólogo espanhol Javier Saez. Em seu livro *Pelo cu: politicas anais,* de 2016, a abordagem ao sexo anal e ao ânus como detentor da injuria e de tudo aquilo compreendido como ruim no comportamento humano e no seu corpo. Durante a pesquisa para a escrita deste artigo nos deparamos com várias pessoas que declaravam que o que há de mais absurdo na obra é o ato do toque no ânus. Isso era o que mais incomodava as pessoas e, esse incomodo, é a base dos discursos ainda hoje encontrados em vídeos no *Youtube* e *blogs* que abordam a performance.

Uma primeira descrição da obra consiste em dizer que os performers estão nus em cena e exploram com os dedos os ânus uns dos outros. Essa pequena descrição já nos fornece uma palavra

chave bastante potencial e polêmica envolvendo essa obra: o ânus. Segundo a pesquisa de Saez (2016) o ânus é um dos locais onde o jogo de poder – dominante e dominado, posse e proprietário, sujeito e objeto, poderoso e submisso – acontece. Local por onde os corpos são oprimidos e os comportamentos controlados. Para o autor:

> O cu é um espaço político. É um lugar onde se articula discursos, práticas, vigilâncias, olhares, explorações, proibições, escárnios, ódios, assassinatos, enfermidades. Chamamos de política precisamente essa rede de intervenções e relações. Porque para entender as causas e as condições de homofobia, do machismo e da discriminação em geral temos que entender como se relaciona o anal com o sexo, com o gênero, com a masculinidade, com as relações sociais (SAEZ, 2016, p. 73).

Em sua pesquisa, muito dos discursos de discriminações e de preconceitos possuem alguma vertente que passa pelo ânus como dispositivo que provocaria uma desumanização no indivíduo. Aquele que pratica o anal – seja a penetração ou a exploração dessa região, como ocorre na obra – estaria distante daquilo que torna a pessoa humana, em suas palavras: "o acesso ao humano vem por meio da penetração vaginal" (SAEZ, 2016, pp. 40-41).

Para Beatriz Preciado (2009) o sexo é um dispositivo que distingue os órgãos fornecendo-os funções que produzem o gênero, a masculinidade e a feminilidade, e provocam um medo/terror para com outros órgãos e sistemas que rompem com esse binarismo sexual, macho e fêmea. Para a autora, o sexo pênis-vagina seria aquilo que colocaria o indivíduo como membro pertencente a um sistema social – o acesso ao humano –, contudo, o ânus não tem gênero, ele está presente tanto no corpo do homem quanto da mulher e sujeito a penetração ou exploração seja qual for, portanto ele romperia com um sistema tradicional de reprodução. Vejamos,

> O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda (PRECIADO, 2014, p. 32).

Em nosso entendimento é como se o ânus fosse percebido como um dispositivo que ameaçasse o sistema social. O sistema da reprodução, por exemplo. Devido ao fato de que por ele não se pode reproduzir a sua exploração afrontaria a filosofia cristã – crescei e multiplicai-vos – colocando-a em atrito. Para Preciado (2009) um *terror anal* é criado para que esse sistema reprodutivo não seja ameaçado. Nele, o corpo é educado para a reprodução e o ânus não faz parte desse processo, portanto, não deve ser erotizado/sexualizado. Um sistema econômico inteiro gira em torno da reprodução, do nascimento, e todo o gasto e consumo na criação dos filhos. A heteronormatividade mantem esse sistema ativo e alimentado, e a erotização do corpo está imbricado nesse processo (PRECIADO, 2009).

Dessa forma, começamos a apontar que a ação cênica da exploração do ânus termina por ser percebida como um ato sexual, um estimulo erótico nessa região considerada como não tocável, não nobre. Paradoxalmente, Saez (2016) faz esse mesmo apontamento em sua pesquisa quando aborda que a penetração anal ou o toque nessa região foi trancada na esfera privativa para não afrontar o sistema e a filosofia que envolve a reprodução, e seu ato em público, visível, seria imediatamente relacionada a uma sexualidade, a uma vexação ou um ato ofensivo.

Preciado (2014) em sua pesquisa relaciona o ânus como um dos locais por onde a contrassexualidade pode ocorrer. "As práticas contrassexuais [...] devem ser compreendidas como tecnologias de resistências, dito de outra maneira, como formas de contradisciplina sexual" (PRECIADO, 2014, p. 22). A sexualidade é vista como uma forma de controle social e de disciplinarização dos comportamentos e dos corpos das pessoas. Somos educados a sermos heterossexuais e a se reproduzir. A contrassexualidade, proposta pela autora, é uma quebra de sistemas de dominação heteronormativa tanto que fortalece a dicotomia entre os gêneros oprimindo a

diversidade sexual. A sexualização do ânus ou do toque nele, são, por essa perspectiva, formas de criar um corpo contrassexual. O corpo contrassexual é esse corpo que vai contra a normalização heteronormativa opressora.

Essa exploração do ânus está na obra justamente porque representa a submissão dos países do hemisfério sul como uma metáfora que critica o controle e o poder. Está presente como signo de repressão ao corpo e, também, pode provocar essa interpretação do corpo pelo prisma da contrassexualidade que se sujeita a essa exploração para questionar sistemas de opressões que domam os corpos e a sexualidade.

Além destes caminhos – como possibilidades de percepções perante a obra buscando um entendimento do seu contexto e por ele dos corpos nus em cena – gostaríamos de apontar as relações que a mesma teve em sua repercussão social e sua descontextualização nas redes sociais. Essas relações influenciam na forma como a arte é percebida e como os artistas entendem seu oficio. Para isso seguiremos abordando o ânus, mas neste momento na perspectiva de como os espectadores e artistas o percebem sob a ótica dessa performance.

A performance foi apresentada no Festival Mix Brasil, em São Paulo, em 2014, e na 17ª edição da Mostra Sesc Cariri de Culturas em Juazeiro do Norte, no Ceará, em 2015. A apresentação no SESC/CE repercutiu em maior escala pelo país, as discussões acederam sobre o que a obra queria abordar e sobre o financiamento da obra.

Em seu blog, Wilson Leite afirma que:

> A provocação feita pela performance deu aos conservadores – por ser tabu falar de cu – a oportunidade de falar de financiamento da cultura pelo governo federal e o quanto artistas "bons" deixam de fazer arte por falta de dinheiro, e, que a performance Macaquinhos seria financiada com dinheiro público (LEITE, 2015, s/p).

O discurso encontrado nas redes sociais está firmado na "revolta" das pessoas em não terem seus "bons projetos" financiados pelo governo enquanto *Macaquinhos* estaria sendo financiada. Leite aponta para o fato da obra ser taxada como ruim por abordar o ânus e, por isso, não merecer, na visão dos conservadores, ter sido aprovada pelo SESC/CE, porém, entendemos que a instituição abriu edital para diversos espetáculos fornecendo oportunidades para todos os artistas. Dessa forma, cabem a eles, artistas e companhias de teatros interessadas, a responsabilidade de se inscreverem nesses editais e participarem. Pensamos que o ato de macular a imagem da peça ou/e se colocar num vitimismo-artístico para criticar o fato dela ter sido aprovada num edital, enquanto outras não conseguiram, ou sequer se inscreveram; não seja um caminho ético percorrido por algumas pessoas dentro do meio artístico.

Sobre o SESC/CE, instituição criticada por financiar a apresentação da obra na mostra, caem as maiores e mais pesadas críticas devido a instituição ter realizado o financiamento e a apresentação da obra no evento. Em entrevista o grupo afirma sobre o assunto:

> O Sesc está disposto a promover a cultura e não pode ficar refém de uma reação moralista. A obra foi lançada, polemizou, que bom. A arte segue viva, consegue acessar uma quantidade de pessoas maior. O órgão cumpriu seu compromisso com a produção cultural vigente, e que assim continue daqui para a frente (SOUZA, 2015, s/p).

Devido à forte repercussão da apresentação, o SESC/CE chegou a lançar a seguinte nota de esclarecimento sobre o acontecimento - é possível encontrar essa nota em diversos site, mas preferimos a versão do Tribuna do Ceará[1]. Segue o texto da nota:

> O Sesc, entidade de direito privado mantida pelos empresários do comércio, vem a público esclarecer que realizou a 17ª edição

1. Disponível em: <http://tribunadoceara.uol.com.br/noticias/ceara/sesc-emite-justificativa-espetaculo-artistas-exploram-anus-dos-outros/>. Acessado em 20/06/2018.

da Mostra Sesc Cariri de Culturas em 28 municípios caririenses promovendo o acesso à cultura de forma gratuita em suas mais diferentes expressões. Neste ano mais de 200 mil pessoas tiveram acesso a 127 espetáculos que são selecionados atendendo a critérios definidos em edital por um grupo de curadores, com total e plena autonomia, não cabendo ao Sesc nenhum tipo de censura, conforme prevê a constituição brasileira. Em relação à apresentação Macaquinhos (SP), baseado no livro 'O Povo Brasileiro", de Darcy Ribeiro, o Sesc esclarece que atuou de forma a assegurar que apenas o público interessado tivesse acesso ao referido espetáculo. Assim, todas as informações foram oferecidas, sendo estabelecida classificação de 18 anos e horário de apresentação às 23 horas, com exibição obrigatória da Carteira da Identidade. O Sesc tomou cuidado ainda em não divulgar qualquer imagem do espetáculo, por entender que pessoas fora da faixa etária indicada não devem ter acesso a tais conteúdos e não apoia a sua divulgação e portanto repudia a postagem de cenas do referido espetáculo nas redes sociais. O Sesc, dessa forma, cumpre o seu dever de incentivar o fazer artístico respeitando a pluralidade e a formação crítica e autônoma do ser.

COORDENAÇÃO DA MOSTRA SESC CARIRI DE CULTURAS.

De forma geral, *Macaquinhos* se tornou uma obra bastante incompreendida no cenário brasileiro. Até hoje sua imagem estampa algum acontecimento ou algo referente a nudez de forma pejorativa. Um exemplo recente desse tipo de vinculação está no famoso Jornal Folha de São Paulo[2] quando abordou a obra *La Bête* do artista Wagner Schwartz feita no Museu de Arte Moderna em São Paulo.

Na página do site que fala sobre a repercussão polêmica da obra do Wagner que resultou em um projeto de proibição de obras com nudez no estado do Espirito Santo, a imagem que estampa a reportagem é a da performance *Macaquinhos*. Não é difícil qualquer pessoa entender que *La Bête* e *Macaquinhos* são obras diferentes, com diferentes propostas em diferentes contextos, mas suas imagens são usadas para expressar aquilo que o deputado Euclério

2.Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1929877-deputados-aprovam-projeto-de-lei-que-proibe-nudez-em-exposicoes-no-es.shtml>. Acessado em 20/06/2018.

Sampaio (PDT) nomeou de *Terror Pornográfico*. Sua proposta de projeto proibia "expressões artísticas ou culturais que contenham fotografias, textos, desenhos, pinturas, filmes e vídeos que exponham o ato sexual ou a nudez humana" ao que complementa "considero esse tipo de exposição um ataque à família. Se querem fazer arte desse tipo, teremos que proibir no Espirito Santo".

O descumprimento da lei resultaria numa multa de 3 mil reais. Sua aprovação ocorreu no dia 23 de outubro de 2017 na Assembleia Legislativa, porém foi vetada pelo governo. Segundo o site do G1 do estado do Espirito Santo, o governador Paulo Hartung (MDB) seguiu parecer da Procuradoria Geral do Estado, de que a iniciativa é inconstitucional. "Em seu despacho, o órgão pontua que a Constituição Federal assegura como direito fundamental a manifestação do pensamento, a criação e a liberdade de expressão".

A lei não foi aprovada em 2017, mas devido a forma como a política caminha após as eleições de 2018 será questão de tempo para que ela seja reavaliada. O Deputado Euclério Sampaio foi reeleito com 21.662, agora pelo partido DC (Democracia Cristã – Coligação "Democracia com fé e coragem"), então podemos esperar que tal lei seja recolocada em pauta nos próximos 4 anos gerando novos discursos de ódio perante a nudez artística.

Retornando a outro ponto que nos interessou durante essa pesquisa apontado por Wilson Leite (2015) é o fato do ânus ser um tabu social. Entendemos que em vários locais a nudez ainda é vista como um tabu máximo, porém diversas obras surgiram para explorar a nudez provocando algum tipo de embate. O tabu máximo parece ser mexer com o corpo, deixar ser tocado ou tocar o outro – principalmente em partes *não tocáveis* – e a parte que mais parece ser um grande tabu é o ânus.

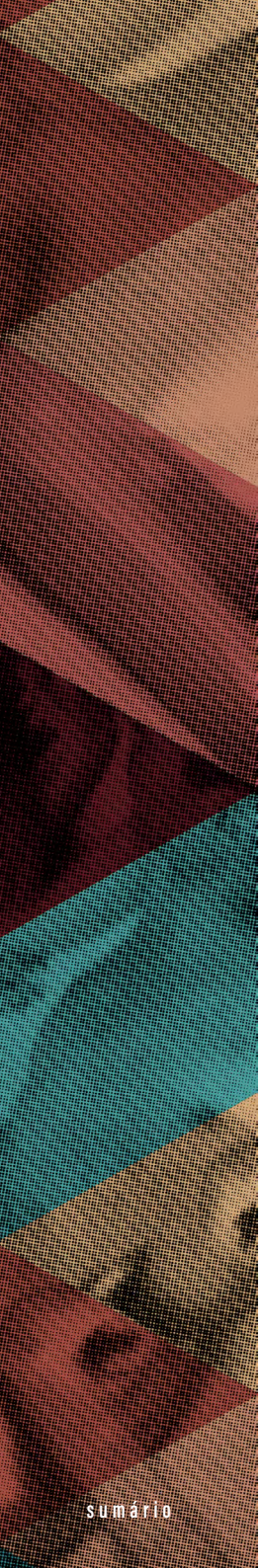
A repercussão da obra foi tamanha que resultou no fato de que qualquer declaração em favor da mesma era entendida como uma declaração homoafetiva. Observemos,

> Muitos querem saber a opinião dos outros sobre a performance que seria quase uma declaração de homossexualidade ou de um maníaco sexual. Essa postura é facilmente entendível pelas características de ideologia burguesa-conservadora, machista, racista, homofóbica etc. da grande maioria dos brasileiros (LEITE, 2015, s/p).

O autor faz um apontamento para um conflito encontrado nos discursos sobre a obra, devido muitas pessoas vincularem o toque a um ato sexual – tocar o ânus do outro é um ato compreendido como homoerótico (SAEZ, 2016) – aqueles que falassem bem ou apoiasse a obra nos seus discursos eram entendidos como homo-afetivos ou como afrontadores a filosofia que envolve a "família, a moral e dos bons costumes". Em alguns comentários do blog do Profº Dº Paulo Ghiraldelli (2015) alguns internautas falam que ele zomba dos valores éticos, morais e familiares além de afirmarem que ele se vangloria em falar de um trabalho do mais baixo nível.

Muitos criticam e abordam a obra sem sequer terem o esforço de acessar a performance como um todo, seus discursos são baseados nos fragmentos de vídeos e imagens lançadas na internet. Mas antes de apontar para os problemas dessa desfragmentação da imagem da obra, faremos uma breve observação sobre a sexualidade em nossa sociedade.

Vivemos numa sociedade com uma sexualidade exacerbada. Em seu artigo Custódio (2005) aponta a forma como a mídia explora o corpo e por ele estimula a sexualidade chegando a ser quase um paradoxo, no qual a sexualidade é reprimida ao mesmo tempo que é supervalorizada. No mundo moderno em que sites e aplicativos estimulam o famoso *#mandanudes*, um corpo nu é facilmente relacionado a sexualidade, logo uma ação cênica em que ânus são tocados será imediatamente relacionada ao ato sexual. A arte não



está isenta dessas associações feitas por aqueles que não tem acesso a obra completa e contextualizada.

Contudo esses sites e aplicativos terminam se tornando o local para essas explorações por serem vistos como locais discretos e escondidos. As performances, em questão, não se escondem muito pelo contrário foram criadas para serem mostradas. Não são moldadas nos padrões *isso deve ser feito entre quatro paredes* por serem expostas para o público. O público pode sentir-se desconfortável por ver aquilo que eles fazem ou querem fazer e terminam por condenar aquela obra, que busca questionar esses valores implantados no corpo. Assim, a percepção da nudez aqui é entendida por aquilo que o espectador percebe de si, numa visão psicanalítica: aquilo que me incomoda ao ser observado no outro são coisas escondidas no âmbito do desejo e com as quais não se consegue lidar por ser reprimida no contexto social.

A sexualidade exacerbada termina por criar um mundo opressor e preconceituoso. O sexo é vivido como algo descartável e momentâneo. Muitas vezes, essa vivência de uma sexualidade fora de controle termina por descontextualizar a performance. Entendemos por descontextualização aquilo que fragmenta a obra colocando-a em outros locais ou outros contextos para provocar algum tipo de repercussão, geralmente, negativa.

Isso se agrava quando no mundo atual, em que qualquer aparelho de celular registra por fotografia ou vídeo uma cena ou partes dela para criar uma piada com esse material. Conhecido como *meme*, essas piadas tem um fundo de deboche que pode repercutir negativamente. Esse registro é, na maior parte dos casos, compartilhado fora do contexto em que foi criado gerando maus entendimentos, rejeições e preconceitos.

O compartilhamento de uma imagem de nudez é banalizado numa sociedade com uma cultura do *#mandanudes*. A obra

artística pode não ter intenção de ser relacionada a sexualidade ou provocar a libido das pessoas, mas ao ser compartilhado poderá sofrer com as associações à uma sexualidade exacerbada e poderá sofrer com a falta de contexto da obra.

Imagem encontrada no site de buscas *Google*: Memes com a performance *Macaquinhos*[3]

A imagem acima exemplifica o que aconteceu com a performance *Macaquinhos* que teve vários desses *memes* criados e compartilhados sem nenhuma preocupação com a descontextualização desse compartilhamento e com aquilo que a obra queria questionar por meio de sua realização. Esses compartilhamentos terminam por atingir uma camada muito grande da sociedade que não está interessada em discutir sobre o assunto, apenas critica e profere ódio por aquilo que tem receio e não entende; conectando-a diretamente como uma forma de depravação da sexualidade

3. Disponível em: <https://i.ytimg.com/vi/jMnWvOqsc14/hqdefault.jpg>. Acessado em: 14/04/2017.

entrando imediatamente em conflito com a boa moral e os bons costumes e por conseguinte rechaçando-a e acusando os artistas e órgãos mantenedores das obras. Um grande perigo que correm obras de arte contemporânea.

Em entrevista para Roberta Souza, do site *Diário do Nordeste,* os *performers* da obra *Macaquinhos* afirmam que:

> O material que circula na internet são fragmentos do trabalho que não exprimem a apresentação em si, e desprendidos do seu contexto real acabam incitando outras interpretações. Durante a performance percebemos um ambiente de generosidade e cuidado que não acontece quando a informação vem despedaçada pela rede. De todo modo, esses comentários nos tocam como um elogio às avessas, e tendem a potencializar as questões levantadas pelo trabalho (SOUZA, 2015, s/p).

O compartilhamento malicioso do público é uma forma de infamar a encenação. Colocá-la como algo ruim, que deve ser evitada e proibida. A intenção é que as pessoas não vão vê-la e não aceitem esse tipo de ação. Além de fornecer e realçar, para aqueles que não tem contato com a arte, um conceito desvirtuado do que é arte.

A arte não precisa ser sempre objetiva para evitar equívocos, apenas precisa que não seja colocada em contextos fora daquilo que se propõe com intuito de desprestigiar. A ideia de estudar arte ou praticá-la é criticada por aqueles que constroem um conceito artístico com base nesses *memes* que descontextualizam as obras. Embora muitos apenas façam seus discursos de ódio, trazendo o assunto à tona em vários locais, como já afirmado descontextualizando e prejudicando o entendimento. Muitos desses locais, como as redes sociais, não proporcionam a discussão do assunto de maneira adequada e proveitosa.

Nosso objetivo maior é tentar abordar algo tão criticado dentro da esfera cênica brasileira levantando seu contexto político e artístico, seus objetivos, para que possamos entender suas rela-

ções e percepções. Fornecendo aos artistas e espectadores uma visão diferenciada daquela feita pelo deputado Euclério Sampaio (PDT) ao nomear as obras que possuem um nu artístico como *Terror Pornográfico.* Artistas são perseguidos em suas redes sociais e esse discurso de ódio gratuito, em alguns casos, chegam a ameaçar a vida do artista. O ódio sem conhecimento e a perseguição devem ser combatidos. O fazer artístico é um caminho para combater essas injustiças. Neste sentido se faz necessário compreender a obra, e ter capacidade de entender as possibilidades de discussões como meios de ampliação dos horizontes não ficando presos a tabus e em um discurso meramente pessoal e sem contextualização.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

CUSTÓDIO, José de A. C. O rebaixamento corporal nas imagens midiáticas. Revista *Discursos fotográficos:* revista do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, v. 1, n. 1, Jul/Dez. 2005. pp. 195-211. Semestral. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1472>. Acessado em: 20/06/2018.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir:* Nascimento da Prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GHIRALDELLI, Paulo. *"Macaquinhos"* – performance para falar de ânus, mesmo? Blog Paulo Ghiraldelli Jr. Filosofia como Crítica Social. Nov. 2015. Disponível em: <http://ghiraldelli.pro.br/filosofia/macaquinhos.html>. Acessado em: 20/06/2018.

LEITE, Wilson. *Polêmica sobre performance macaquinhos.* Reportagem, Blog Wilson Leite. Nov, 2015. Disponível em: <http://blogwilsonleite.com.br/polemica-sobre-performance-macaquinhos/>. Acessado em: 20/06/2018.

MONTAGU, Ashley. *Tocar*: O significado humano da pele. 9.ed. Editora Summus: São Paulo, 1988.

PRECIADO, Paul-Beatriz. Terror anal. In: HOCQUENGHEM, Guy. *O desejo homossexual.* Espanha: Melusina, 2009

_____. *Manifesto contrasexual:* práticas subversivas de identidade sexual. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

SAEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu:* políticas anais. Trad. Rafael Leopoldo. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2016.

SALLES, Nara. Integrando ensino, pesquisa e extensão: instaurações cênicas urbanas como processos de criação da encenação "Carmin". In: Organizadoras, OLIVEIRA, Urânia Auxiliadora S. M. de; FIGUEIREDO, Valéria M. C. de; OLIVEIRA, Felipe H. M. [et al.]. *Processos de Criação em Teatro e Dança:* construindo uma rede de saberes e múltiplos olhares. Goiânia: FUNAPE; UFG/CIAR, 2013. pp. 75-96.

SOUZA, Roberta. *Arte para desconstruir tabus*. Reportagem, Diário do Nordeste. Nov, 2015. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/arte-para-desconstruir-tabus-1.1440099>. Acessado em 20/06/2018.

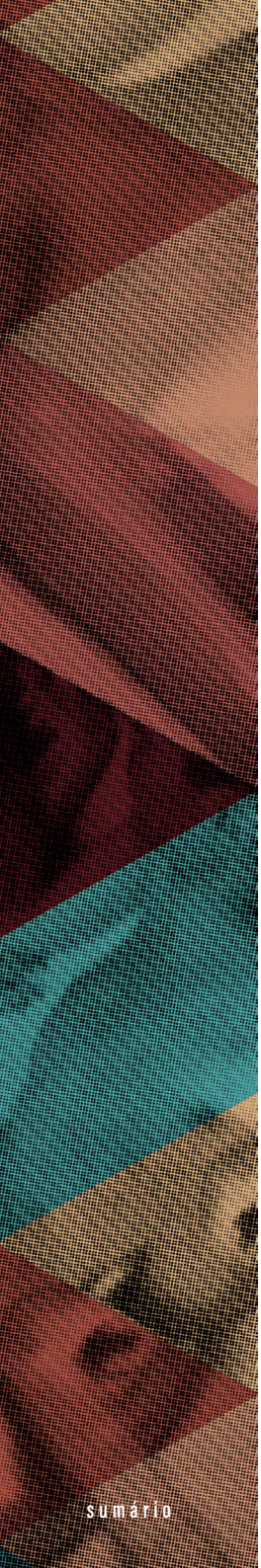
TEÓFILO, Juliana. *Artistas que celebram o ânus dizem que espetáculo sofre preconceito por tabus da sociedade.* Entrevista, Tribuna do Ceará. Nov, 2015. Disponível em: <http://tribunadoceara.uol.com.br/diversao/cultura/artistas-que-celebram-o-anus-dizem-que-espetaculo-sofre-preconceito-por-tabus-da-sociedade/>. Acessado em 20/06/2018.

DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.676.68-87

4

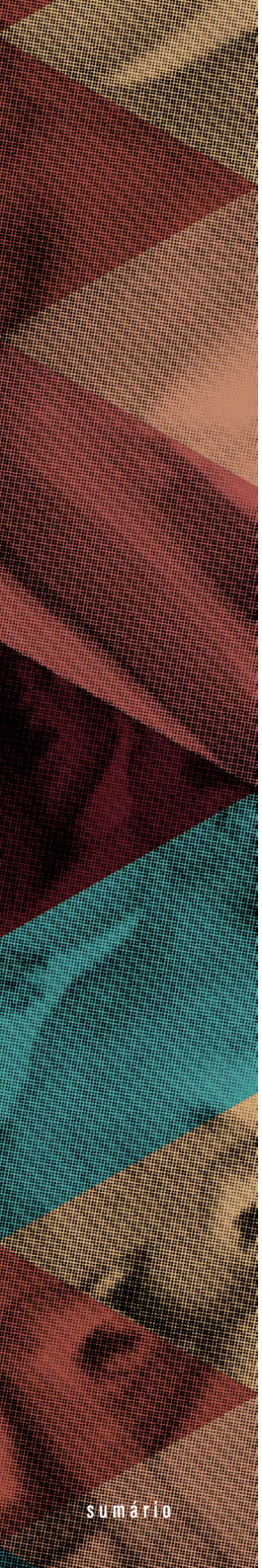
Natasha de Albuquerque

VOTE NU: POR UMA POLÍTICA SEM VESTES



Resumo: *Este artigo disserta sobre o cenário de crise política, a perplexidade ante a Arte Contemporânea e a crítica da nudez enquanto arte. O corpo é a nossa principal arma política por desafiar as amarras sociais e testar outras corporeidades. Também é proposta a disseminação da frase "VOTE NU" como uma campanha política a favor da nudez, da liberdade, do desnudamento político e social. Lutamos por uma nudez de protesto, anarquia e deboche a partir de uma estética do escândalo e de superexposição.*

Palavras chave: *Nudez, Protesto, Vote Nu, Arte Contemporânea.*



O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e mundo exterior. A reação contra o ~~homem~~[1] vestido.

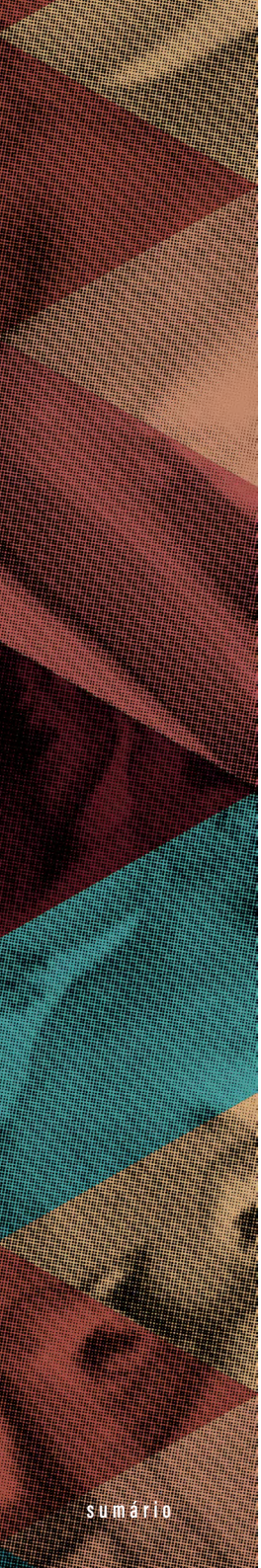
Oswald de Andrade

A problematização da nudez que envolve as instituições artísticas ocorreu em massa no Brasil a partir de 2017. Esta situação funcionou como uma "cortina de fumaça" e pareceu um tipo de manobra política para desviar a atenção popular dos escândalos de corrupção na política brasileira. O debate social sobre o que é inadmissível se radicalizou nas redes sociais, nas ruas, nas relações sociais e oscilou entre a política e a arte contemporânea. Na arte, o corpo despido foi questionado e gerou reflexão sobre a nossa História Pós-colonial que pouco se pergunta: por que vestido?

Todos sabemos que a cultura da roupa ocidental no Brasil aconteceu a partir de sua colonização. Antes dos processos "civilizatórios" e catequizantes, a família tradicional brasileira que aqui vivia, estava nua. Hoje, a nudez pode ser muito tensa quando se percebe na cultura uma herança teológica muito forte; inclusive é criminalizada em espaços públicos porque evidencia-se na jurisdição forte influência cristã. O atentado violento ao pudor é determinado pelo tabu subjetivo do que é libidinoso e constrangedor, varia de pessoa para pessoa e de corpo para corpo ao ser considerado incômodo ou não. Questionamos o tabu enquanto limite social por querer uma política laica, libertadora e sem vestes.

Diz Giorgio Agamben (2014): o tabu está extremante ligado aos olhos condicionados à herança teológica que remete à história de Adão e Eva na seguinte ação: ao comer o fruto, eles abriram os olhos e perceberam que estavam nus. Nesta mitologia eles estavam nus antes, mas não percebiam. A "descoberta" do corpo foi a percepção de sua nudez, pois, ao comer o fruto, perderam o "véu da graça"

1. Grifo nosso. As citações que possuírem a palavra homem para designar o genérico de ser humano serão tachadas.



e perceberam sua natureza humana "imperfeita". "O problema da nudez é, portanto, o problema na natureza humana na sua relação com a graça [...] quer dizer que o pecado não introduziu o mal do mundo, mas simplesmente o revelou." (AGAMBEN, 2014, p. 95 - 100)

Ao ser relevada a nudez da corporeidade humana, para os cristãos, vem a vergonha. Lutamos enquanto humanos por querer tirar as roupas e brincar com nossos próprios órgãos. Queremos que nossas percepções sejam nuas, que os corpos estejam vivos, plenos ou avessos como um *corpo sem órgãos* (DELEUZE, 1995). Questionamos a revelação do corpo como defectiva, vemos no erro um efeito, assumimos as imperfeições e o desnudamento de tudo. Na expulsão do éden, a sensação de despertencimento; na arte, a ocupação nua e plena de todos os lugares possíveis.

Para Agamben, a nudez é uma natureza nunca alcançada por completo, é infinita e nunca cessa de acontecer. Podemos nos desnudar incansavelmente e nunca cessar de vestes e amarras a serem despidas. A olho nu, desvendamos as camadas duras do corpo para ter um encontro direto de simbiose e embate com as coisas. A nudez começa no corpo em sua imanência com o mundo e total falta de fronteiras. O corpo, a pele e os órgãos se misturam e se contaminam com o espaço e com todos que estão em volta.

A nudez, em momentos de debate político, acontece também como um desarmamento e como manifestação de confiança no outro, confiança em si, autodomínio, reconhecimento e imposição. Muitos ficam nus como forma de manifestação política para evidenciar um ponto, uma questão agravante. Podemos pensar como seria uma política nua e explícita, como seria se todos os políticos estivessem nus e sem farsas. Também podemos simplesmente não ver dicotomia entre a nudez e a veste. Podemos fazer política quando fazemos da nudez a nossa arte, o nosso posicionamento e quando evidenciamos o que somos de forma crua.

Política não é apenas aquilo que movimenta discursos, são também nossas ações que implantam formas de viver, as relações com o mundo; é nossa performatividade cotidiana, nosso corpo, nossa resistência. A arte gera política por desbravar possibilidades e outras formas de viver - utópicas ou absurdas - nos dois sentidos, ao mesmo tempo. Nela, se produz dissensos e se compõe lugares possíveis. Por ela, redimensiona-se as relações para se chegar no impensável; reconfigura-se o mundo sem fórmulas e sem consensos, numa linguagem de interrogações, desentendimentos e novas possibilidades.

> No nosso entender, a política da arte incide sobre o que vemos, o que querem esconder e o que não queremos ver; incide sobre o que podemos dizer, sobre o que calamos e sobre o que não nos foi dado dizer; incide sobre quem tem a competência de ver, de olhar, de sentir; sobre os que não têm a competência de tocar, sobre os que foram/estão cegos e/ou foram cegados pela sociedade hiperindustrial. (MEDEIROS, 2014, p. 9)

Segundo Medeiros, a relação entre política e arte está na visibilidade, ou melhor, no que é possível acessar, no que é possível trazer enquanto imagem de mundo, no quanto podemos modificar os meios, na diferença que podemos criar para além dos sinais normatizantes. A arte se instaura socialmente como um micro-poder político de expressão inexplicável, que subverte controle civil e o Estado fazendo parte dele; como uma transparente vontade de poder e de potência[2].

Podemos citar Antônio Manuel, artista português radicado no Brasil. No ano de 1970 ele inscreveu no 19º Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro o trabalho "O Corpo é a Obra" que consistiu nas medidas de seu corpo e seus dados pessoais apenas. Ao ter seu trabalho rejeitado pelos júris, Antônio Manuel compareceu na aber-

2. Termo utilizado por Friedrich Nietzsche. https://razaoinadequada.com/2013/07/15/nietzsche-vontade-de-potencia/

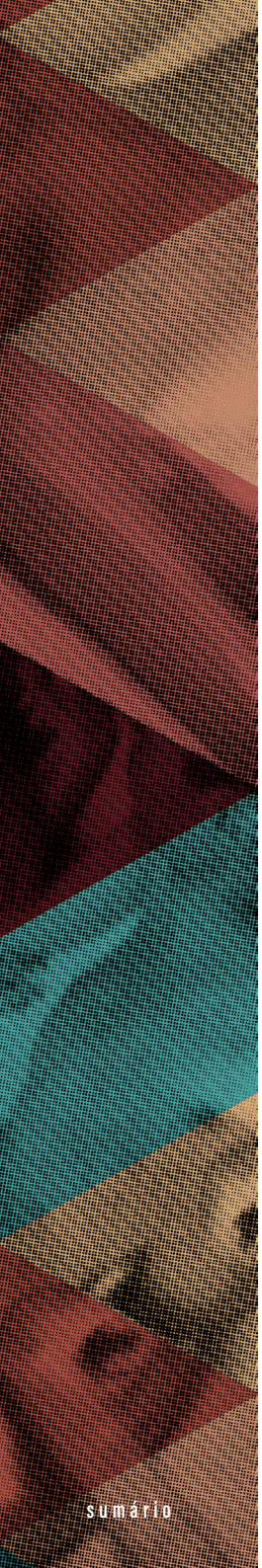
tura do Salão e desceu as escadas NU, remetendo à pintura de Duchamp *Nu descendo as escadas* (1912). Com tal atitude, o artista desafiou a estrutura de seleção e a montagem da exposição, desafiou o pudor em uma época de ditadura militar e exaltou o exercício de liberdade artística. Segue seu depoimento:

> Comecei a perceber a temática do corpo. Afinal era ele que estava na rua, sujeito a levar um tiro, receber uma pedrada, uma cacetada na cabeça, então imaginei usar o meu próprio corpo como obra. Decidi inscrevê-lo no Salão de Arte Moderna de 1970. Na ficha de inscrição escrevi como título da obra meu nome, as dimensões eram as do meu corpo, etc. Fui cortado. [...] Eu me dirigi ao Museu de Arte Moderna e lá cheguei uma hora antes da inauguração. Aí me veio a idéia de ficar nu. Nada foi programado, a idéia surgiu ali como fruto de um sentimento de asco e de repulsa. As pessoas no *vernissage* ficaram atônitas, mas naquela meia hora eu me senti com uma força muito grande. (MANUEL, 1986)

O corpo é a nossa principal arma política, além de ser grande potência para a arte e para a poética. Gerar visibilidade do corpo em contextos inapropriados gera reboliço e a reflexão: Por que nu? Mas porquê vestido? A aparição do corpo é considerada aqui como forma política por transmitir sensações e gerar de maneira intrínseca questões sobre gênero, cor e sexualidade, e como forma debochada por desafiar as possibilidades de inserção uma vez que nos despimos das amarras sociais.

O corpo quando reprimido, coberto, mudo e proibido é considerado transgressor e deliberado no momento em que fala sobre sua repressão e se liberta dela (FOUCAULT, 2014). O poder de fala e aparição vem como presença potente destes corpos em práticas "transgressoras". Desconstruir os limites e aumentar os atritos ajuda a construir novas significações, novas políticas e novos caminhos.

> A ação decisiva é o desnudamento. A nudez [...] é o estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade, significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme a posse em si, a posse da individualidade duradoura e afirmada. (BATAILLE, 2014, p. 41)



Em cada nudez, uma possibilidade de diálogo, troca, grito, mistura, perturbação e multiplicidade. A obscenidade do corpo desnudo, segundo Bataille, opera no erotismo que atinge o ser em seu mais íntimo, em seu tremor, na passagem do estado normal para uma ordem descontínua, destituída. O que Bataille quer dizer é que somos seres descontínuos, distintos uns dos outros; em tal distinção há abismos. O erotismo estaria em pular no abismo, na queda - pelo desejo de se derramar no outro. A busca de uma fusão é fruto da descontinuidade do ser, em busca de continuidade e multiplicidade – oposta à individualidade afirmada. O erotismo vem da sensação de quebrar os limites, as barreiras individuais, as barreiras sociais e na transgressão da normalidade.

No tremor do corpo, na potência de sua visibilidade ou num debochado bundalelê, gera-se a dúvida da nudez deste trabalho enquanto performance, arte ou *strip tease,* pornografia, pós-pornô, erotismo, baixaria ou como manifestação política, denuncia, crítica, reflexão, ou até como algo gratuito, *fuleragem*, amadorismo, sem cabimento. Seriam todas estas juntas? Tanto faz. Deixamos em aberto os deslizes de uma produção que habita todos os lugares possíveis, que provoca prazer e reboliço, reflexão e festa. Vestidos, desvestidos ou com apenas um mamilo aparente, nossos posicionamentos mudam de lugar numa dança ambígua de encaixes.

OFICINA DE NUDISMO

VOTE NU é uma ideia que surgiu entre amigos em 2015, com Leonardo Paiva, Rafael Fita e Natasha de Albuquerque. Estávamos nus, rindo e de repente o trocadilho surgiu. VOTE NU aparece como uma frase óbvia, porém nova ao nosso vocabulário e correspondente ao que estávamos vivendo. Alguns meses depois vi por acaso um balão rosa murcho voar longe pela plataforma da Rodoviária de

Brasília - me parecia um peitinho voando, dançando no ar, perdido no vento de uma paisagem gigante e urbana. Ao viajar no ar junto ao peitinho de balão, foi então que projetei a instalação chamada “Oficina de Nudismo”:

> Consiste em um ambiente em que as pessoas possam ficar nuas legalmente. Podendo ser ambiente sala inteiramente coberta de cartazes com a frase “VOTE NU”. Na entrada, ficará a seguinte placa ‘faça o que quiser, até ficar nu’ e uma arara de roupas para que o público se sinta à vontade de abandonar suas roupas enquanto ocupa e resiste. O ambiente será imerso de peitinhos voadores que são feitos de balões em tonalidades corporais enchidos parcialmente para que adquiram mamilos poéticos. Os peitinhos ocuparão todo o chão do ambiente, sendo assim a definir a quantidade (entre 300 a 1000 balões). O espaço deve ser visualmente isolado, no sentido em que pessoas de fora não consigam ver o que está dentro. Nas paredes, cartazes escritos ‘vote nu’, porém elas poderão ser despidas durante a exposição. (ALBUQUERQUE, projeto oficina de nudismo, 2015)

Figura 1: Oficina de Nudismo. Proposta por Natasha de Albuquerque. Foto e edição: Bruno Corte Leal. Exposição “Transitório Permanente”. Galeria Elefante. Brasília, 2016.

O projeto rodou em alguns editais de seleção até conseguir sua realização em 2016 na “Transitório Permanente” na Galeria Elefante (figura 1). A curadoria da exposição visava tanto a mutabilidade da performance, como categoria histórica, quanto a sua possibilidade de ser exibida: trabalhos ao vivo e também os registros no formato fotográfico e em vídeo.

Foi reservado um quarto somente para a instalação “Oficina de Nudismo”. Durante a exposição, ou realização da “oficina”, cerca de 40 pessoas ficaram nuas e assim transitaram pela galeria. Algumas desnudavam-se e vestiam-se diversas vezes. Muitos queriam apenas olhar a sala sem entrar e sem tirar as roupas. Com pessoas tímidas, despidas e eufóricas, a oficina foi se formando aos poucos. Na porta, havia um cartaz de instruções:

OFICINA DE NUDISMO

1. Faça o que quiser, até ficar nu.

2. Não é necessário respeitar a obra, mas respeite as mina.

3. O nu é totalidade do corpo, trate as pessoas como nus.

4. Votar é uma questão de posicionamento, não é necessário um posicionamento que já exista.

5. Um corpo sem órgãos é capaz de sentir o avesso, assim como você pode fazer do outro corpo o seu órgão.

6. Um corpo aberto é vivido como mistura, assim respiramos o mesmo ar juntos e misturadinhos.

7. Esta sala é espaço vazio e lugar a ser construído, mas fora dessa sala é lugar normativo a tomar cuidado: não é responsabilidade da proposta cuidar de nus fora dessa sala. Busque testar os limites do espaço.

8. Qualquer banheiro é eternamente legalizado a se posicionar nu.

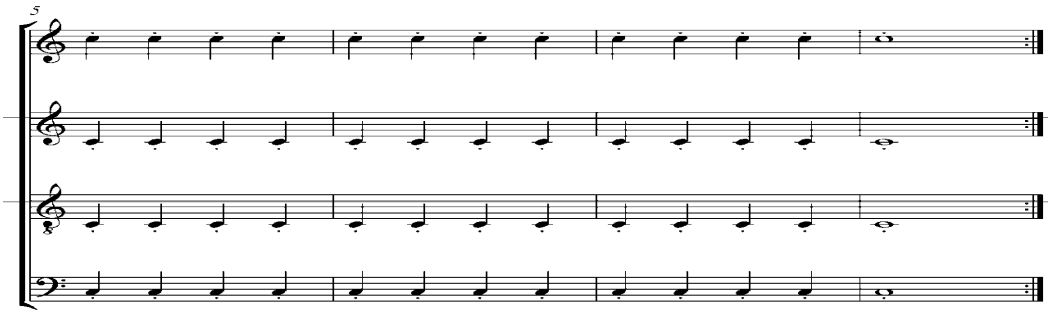
PROPOSTA POR NATASHA DE ALBUQUERQUE

Como a maioria das obras participativas, foram necessários convites diretos para que os visitantes da exposição ficassem sem roupas. Aos poucos, aumentava o número de pelados na galeria, que, transitavam inclusive fora da sala destinada. As relações de tensões foram acontecendo ao misturar vestidos e desvestidos no mesmo ambiente. Quanto mais pessoas se desnudavam, maior o despojamento da conduta nua e tensão vestida.

Os participantes pediram por uma condução corporal da propositora: *"Pegue um balão, encoste no seu corpo e sinta os seus órgãos; posicione-se de uma maneira que nunca esteve antes. Quantos fazem seus órgãos? O quanto se misturam? "*. Muitos não entenderam bem o comando. Espontaneamente nos misturamos, corremos em círculos no quarto cheio de gente, de balões voando, de peitos balançando, pintos balangando e um coro se formou:

Coro Nu

(Desconhecido)



A oficina de nudismo teve caráter imersivo para o lance em uma experiência de nudez coletiva num ambiente inteiro destinado a isso. O importante aqui é a experiência.

Os nudistas não "despiram" os cartazes da sala como o esperado. Ao desmontar a exposição, os papeis foram guardados. Posteriormente, parte dos cartazes utilizados na exposição foram distribuídos para a Ocupação do prédio da Funarte de Brasília em 2016 (figura 2) - tomando corpo em um contexto político e artístico de protesto contra a extinção do Ministério da Cultura (MinC) e contra o governo Temer recém assumido. Novamente, VOTE NU ocupou e resistiu.

Figura 2: Ocupação FUNARTE com cartazes *VOTE NU*. Colagem por Lúcio de Araújo. Brasília, 2016.

No mesmo ano, a outra parte dos cartazes foi distribuída em rede nacional organizado pelo *Circuito Grude* (site https://circuito-grude.wordpress.com/): circuito livre de trocas de lambes, via correio, entre coletivos e artistas independentes de diversos lugares, para realização de colagens em espaços urbanos específicos. Esta é uma rede de cartazes lambe-lambes que procura aumentar as trocas simbólicas, as possibilidades de conexão, colocar em parcerias artistas e movimentos que estão intervindo em distintos contextos urbanos. Os cartazes VOTE NU foram para as 14 cidades do circuito: Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Florianópolis, Fortaleza, Macapá, Natal, Porto Alegre, Porto Velho, Recife, Rio de Janeiro, São Paulo, Teresina e Vitória – com o tema " Grude pela democracia! ".

Qualquer um poderia ter pensado na frase VOTE NU, como já haviam pensado. Além de algumas postagens anônimas de pichações e lambe-lambes com a frase; o artista José Mário Peixoto, conhecido como Zmário já havia distribuído panfletos com esta ideia (figura 3) durante a *Mostra osso de Performances* em 2012. Em plenas eleições, Zmário foi para ruas próximas às zonas eleitorais, deixou o "cofrinho"[3] aparecendo e distribuiu o panfleto com a imagem de uma urna eleitoral e de uma de bunda juntas da frase : "Nestas eleições, vote nu". Na intenção de ironia e deboche o artista provocou vários risos como também viu desgosto das pessoas. Uma senhora chamou a polícia para deter Zmário alegando que ele estava fazendo propaganda eleitoral em zona eleitoral. Ele fugiu da vista da senhora e continuou a panfletagem.

Figura 3: *Nessas eleições vote nu.* Proposta de Zmário para transeuntes. Mostra OSSO de Performances. Salvador, 2014.

A campanha *VOTE NU* teve total necessidade de ser reativada em 2017. Como citado anteriormente, em 2017 a problematização da nudez vem à tona nas mídias de massa ascendendo a contraditória cultura de ódio à arte. A contradição está na própria cultura que - aceita o carnaval, aceita uma publicidade de conteúdo majoritariamente sexual e apelativo, que tem acesso fácil à pornografia, faz uso desta e que tem como laço histórico a cultura original

3. Pequena parte das nádegas.

indígena, que nasce nu, que toma banho nu - mas que abomina a nudez entendida como corporeidade, como expressão artística, como poética.

Forma-se uma massa de "FORA NUS" que está acostumada em ver certo tipo de nudez mas que abomina outros. Qual tipo nudez é aceito? Porque outro tipo de nudez incomoda? O quanto a própria naturalidade do corpo é inadequada? A grosso modo, o "outro tipo de nudez" é categorizado pelos "FORA NUS" como corpo obsceno, corpo estranho, absurdo, que não pode existir. Talvez a obscenidade esteja em ver a nudez que ultrapassa o padrão do "agradável" entendido como corpo da indústria da beleza. Estranho? Não seria este seu próprio corpo nu?

Na disseminação do *VOTE NU*, busca-se por tipo de nudez para além do idílico, além do corpo visto nas mídias, busca-se por uma nudez de protesto, anarquia, choque e deboche a partir de uma estética do escândalo e de superexposição.

Votar nu é em si um ato absurdo por ser uma possibilidade ilegal nas zonas eleitorais, por ocupar o que não se ocupa, por sugerir algo inadequado. Nesta proposta, assumimos o absurdo por meio da nudez que "não deveria existir"; que não entra na ditadura do agradável; uma micropolítica de sobrevivência a favor da liberdade do corpo e da existência gritante da corporeidade diversa. Somos corpos desnudados das amarras sociais e vestimos a camisa de não ter roupas nem tabus.

Ao receber o prêmio do Salão- Residência Eixo do Fora em 2017-18, pude investir na produção e distribuição de cartazes, panfletos, adesivos, buttons com a frase VOTE NU e impulsionar nas redes sociais como uma campanha eleitoral absurda. Foram criados perfis específicos da campanha no Facebook, Instagram e Tumblr, optando por fazer mais postagens na plataforma do Instagram por ser mais popular ao perfil de aderentes da campanha.

https://instagram.com/votenu (censurado 1)

https://instagram.com/vote_nu (censurado 2)

https://instagram.com/votenuvotenu (atual)

https://votenu.tumlr.com (censurado)

https://WWW.facebook.com/VOTE-NU-1442691615828811/

Como proposta para o *Eixo do FORA*, foram feitas instalações nos banheiros do Museu Nacional (figura 4). O banheiro feminino, masculino e de deficientes foram revestidos obcessivamente por cartazes *VOTE NU.* As cabines dos banheiros foram associadas às cabines de votação; nelas, predominavam a palavra NU, uma vez que se fica nu para fazer as "necessidades". Em todas as descargas tinham a palavra "vote", já que descarregamos nossos votos nas eleições, na política e nos posicionamentos que tomamos todos os dias.

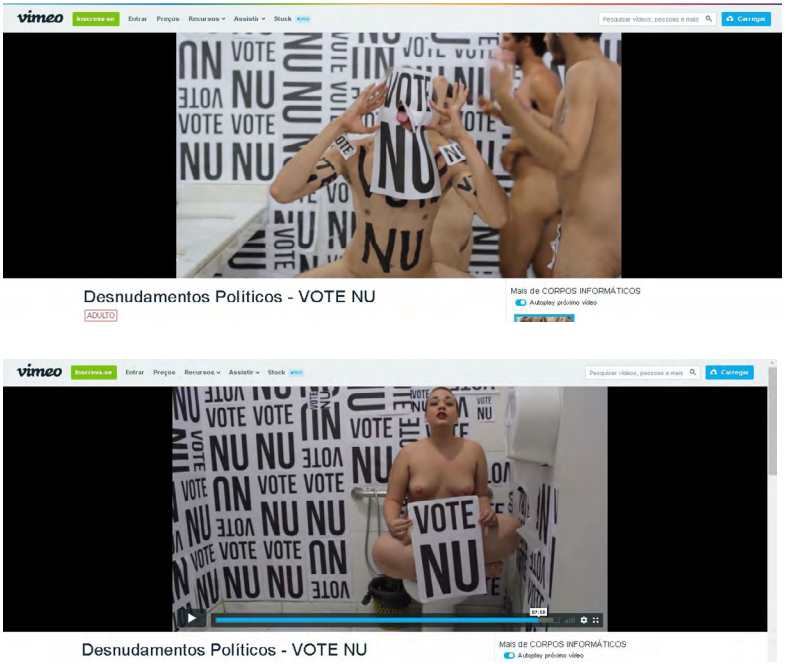


Figura 4: *Desnudamentos Políticos.* Instalação por Natasha de Albuquerque. Exposição *Eixo do FORA.* Museu Nacional da República. https://vimeo.com/255821740 Brasília, 2017.

A instalação levou o nome de "Desnudamentos Políticos" e também foi produzido um vídeo para maior (des)entendimento da campanha (https://vimeo.com/255821740). Durante as filmagens, houve um evento evangélico no auditório ao lado informando ser um evento de economia criativa. A produção deste evento desmontou a instalação do banheiro feminino e masculino sem autorização. Tiraram todos os cartazes alegando que iriam "limpar" os banheiros para a utilização do evento deles. Ao esquecerem de "limpar" o banheiro de deficientes, foi possível a continuidade da filmagem sem comprometimento. A pedido da direção do Museu Nacional, os responsáveis do grupo que destruíram a montagem do banheiro

feminino e masculino tiveram que arcar com as despesas de reimprimir 1000 cópias dos cartazes que a compunham. Estes cartazes "novíssimos em folha" estão sendo espalhados por aí.

O banheiro teve foco por ser um local de nudez cotidiana onde temos a liberdade de expressar tudo o que somos, que ingerimos, tudo o que não digerimos e o que descartamos. Tudo o que "não se deve ver" pode ser apreciado no banheiro e logo descarregado nas privadas e pias. As espinhas podem ser exprimidas e podemos analisar nossa pele por inteiro. O desnudamento de tudo poderia ser um banheiro aberto onde manifesta-se tudo o que é velado mas que faz parte de nossa existência, que compõe nosso corpo, nossos órgãos. O banheiro também se particulariza em um lugar de intimidade, de cuidado, de conversa boa, de reflexão e de autoconhecimento. Podemos fazer festas nos banheiros quando não se têm nada ou nádegas a esconder.

A proposta foi para além do museu e para além do contexto de Salão de Arte. A frase *VOTE NU* se ausenta de autoria e se lança nas ruas, nas redes sociais por todos que desejam se posicionar sem roupas; gera *mani-festa-ação* e uma nova narrativa política. *VOTE NU* se massifica, vira *hashtag, botton*, adesivo, lambe-lambe, panfleto, praguinha política, foto-performance, tema de carnaval, tema de festa, motivo para tirar as roupa e uma camisa partidária a se (des)vestir. Com a participação de inúmeros iteratores, a campanha roda o Brasil em rizomas no Distrito Federal, Goiás, Macapá, Paraíba, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo. Artistas, anarquistas, nudistas e simpatizantes movimentam a campanha espontaneamente espalhando o material gráfico e utilizando a #votenu (figura 5).

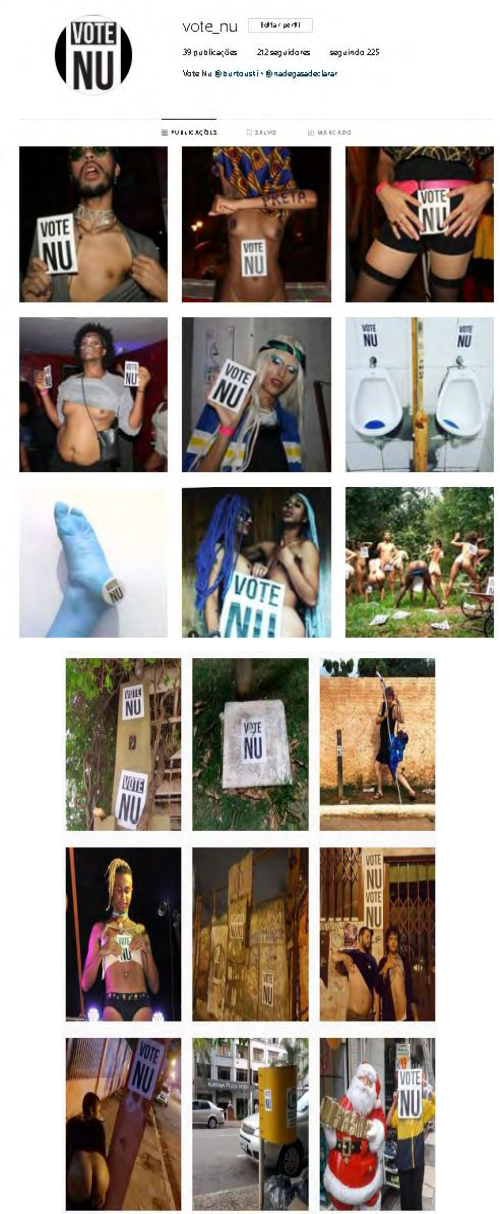


Figura 5: #votenu no Instagram. Postado por perfis diversos. Brasil, 2012 - 2019.

A campanha teve sua maior repercussão na plataforma do Instagram. O perfil oficial @votenu teve bom engajamento e alcance de 3 mil seguidores em 6 meses. O aumento gradual de seguidores também repercutiu no aumento de fotos censuradas. Na política do Instagram, fotos com genitais e mamilos femininos são proibidas. As nádegas são liberadas ficando claro qual é o tipo de corpo que pode aparecer e qual não pode. Corpos gordos, negros, peludos, não binários e são rapidamente deletados pela rede social. Nádegas de mulheres magras não são censuradas.

É de se impressionar o que é categorizado como conteúdo impróprio. A falta de brechas para qualquer tipo de nudez dissonante da indústria de beleza transforma sua existência em pura resistência. É necessária grande força. Em abril de 2018 o perfil @votenu foi deletado pelo Instagram acusado de ser um "perfil de conteúdo sexualmente sugestivo", por fazer "solicitação de serviços sexuais" e usar uma "linguagem sexualmente explícita" - segundo o Instagram. É de se questionar o quanto o corpo fora do padrão de conduta se transforma em pornográfico instantaneamente.

Não adiantou recorrer e não foi possível salvar o conteúdo organizado na *timeline* do *@votenu*. Porém algumas destas fotos compõe esse artigo sem as tarjas usadas nas redes sociais. As *hashtags* utilizadas pelos perfis dos múltiplos colaboradores continuam disponíveis em redes facilitando a pesquisa, ocupando os espaços virtuais como uma micro-política de resistência e liberdade. Novos perfis são gerados, outras plataformas vão se engajando e o *VOTE NU* vai se disseminando.

Em uma página ou um banheiro aberto onde tudo é exposto e tudo é possível, declaramos nosso corpo, nossos desejos e a liberdade. Podemos nos desgarrar da arte, podemos nos afirmar nela, podemos ser outra coisa, também; muitas; várias. Estamos em uma poética de atravessamento que não se resguarda em um

único local, mas transmuta incessantemente e perde suas medidas. Entre nudismos, avisos, políticas e abismos ouvimos vozes que nos compõe e decompõe a todo momento, nos atravessam e fazem redes. Fazemos parte disso e ao mesmo tempo nos desvencilhamos, nos revoltamos. Em tantas palavras de incompreensão, uma produção contemporânea de nudez resiste e existe em toda e qualquer brecha.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropologia,* ano 1 n.1. São Paulo, maio 1928.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução: Davi pessoa. Editora Autêntica, Edição 1, 2014.

BATAILLE, Georges. *O erotismo.* Tradução: Fernando Sheibe. 1.ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs- Capitalismo e Esquizofrenia,* vol.1. Rio de Janeiro: Editora 34,1995.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 1ª ed. Paz e Terra. São Paulo, 2014.

MANUEL, Antônio. Porque Fiquei Nu. In: *DEPOIMENTOS de uma geração,* 1969-1970. Rio de Janeiro, 1986.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Performance, Charivari e Política. Revista Bras. In: *Estudos da Presença.* Porto Alegre, v.4, n.1, p.47-59, jan./abr. 2014. Disponível em: http://www.seer.ufrgs.br/presenca

DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.676.88-103

5

Marcos Uzel

O ESTIGMA DO SUPER NEGÃO: SEXUALIDADE EM DEBATE NUMA PEÇA DO BANDO DE TEATRO OLODUM

O Bando de Teatro Olodum é uma das companhias teatrais mais atuantes e expressivas do Brasil na cena contemporânea. Fundado em Salvador, em 1990, possui um repertório com mais de 30 espetáculos encenados por atores e atrizes negros, tendo como célula base de suas encenações o protagonismo do artista afro-descendente. Uma de suas montagens mais populares é *Cabaré da Rrrrrraça*, que estreou em 1997 e tem sido reapresentada em sucessivas temporadas há mais de duas décadas nos palcos da capital baiana e de outras cidades brasileiras. Também já foi exibida em Angola, onde a companhia abriu um importante canal de diálogo com espectadores africanos. Em 1999, atendendo ao convite do Ministério da Cultura, o elenco fez uma sessão especial do espetáculo, em Salvador, para embaixadores e membros do corpo diplomático de 16 países da África.

A dramaturgia do *Cabaré da Rrrrraça* resultou de um processo de construção colaborativa com edição final organizada pelo autor e diretor Marcio Meirelles, a partir de improvisações e pesquisas do elenco. Figura icônica do teatro na Bahia, Meirelles também assina a direção do espetáculo, que propõe ao público uma reflexão sobre farto arsenal de questões envolvendo a identidade negra. De forma interativa, une elementos de apelo sensorial da teatralidade a uma contundente proposta de dar voz à plateia nas discussões sobre temáticas como segregação racial, intolerância religiosa, discriminação no acesso ao emprego, ideologia do branqueamento, relações inter-raciais, negritude *versus* consumo, preconceito nos meios de comunicação e sexualidade negra.

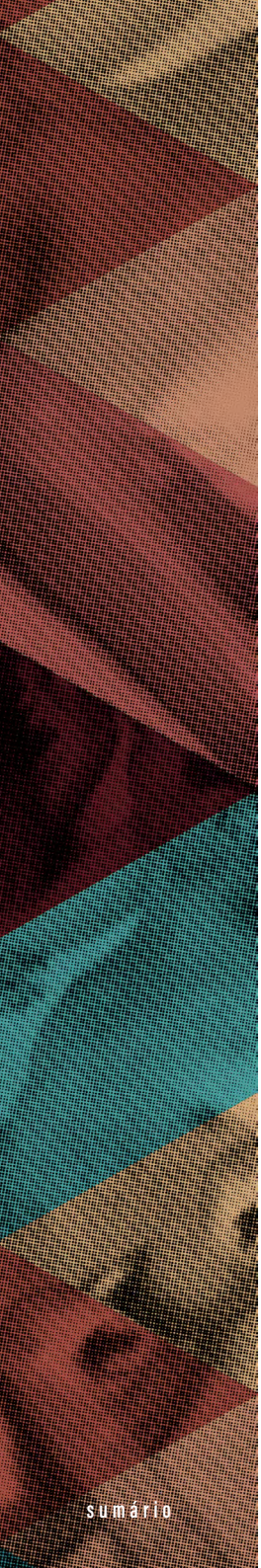
A disposição dos personagens e as interpretações em tom de depoimentos dão ao espetáculo um tom de debate público. A ambientação de um cenário indefinido mistura passarela de desfile de moda com o desenho cênico de um espaço midiático, talvez um estúdio de tevê (mesmo sem câmeras no palco), onde um grupo de pessoas se reúne para a gravação de um *talk show.* Qualquer

um desses participantes, no entanto, pode sair desse ambiente, aparecer dentro de sua residência na próxima cena e retornar ao mesmo espaço midiático na sequência seguinte, numa evidência de que o *Cabaré da Rrrrrraça* não é uma montagem realista. Sua estrutura é dividida em blocos temáticos. O assunto, a ser debatido, muda à medida que a trilha sonora vai pontuando a encenação.

Durante a exibição do *Cabaré*, o espectador não se coloca passivamente diante da cena como elemento silencioso e invisível. Ele se torna um interlocutor capaz de interferir na dinâmica do espetáculo e de romper com a imutabilidade na abordagem do texto, abrindo, inclusive, espaço para o elenco improvisar, indo além do que a obra dramática deixou formatada no papel:

> Elemento vivo que faz a intermediação entre o texto e o espectador, o ator neste *Cabaré* se encarrega de convidar a plateia a instalar-se efetivamente diante do palco e ser testemunha ativa das cenas. Trata-se de um espetáculo que se prolonga no público, característica muito presente no teatro de Brecht e uma das metas do chamado "efeito de distanciamento", técnica elaborada pelo autor alemão com o objetivo de provocar nas pessoas uma postura reflexiva e crítica perante o que lhe está sendo mostrado. Mas este distanciamento implica, antes de tudo, numa aproximação. O ator não deve atuar para si, e sim aproximar-se de quem o assiste. (UZEL, 2012, p. 118 - 119)

Nessa teia social, cultural e econômica, em que o racismo é discutido através de camadas diversas como sexo, educação, trabalho, religião, família, arte, relações sociais e institucionais, o teatro surge como instrumento de reflexão a respeito do homem negro e da mulher negra na sociedade brasileira, no contexto de uma encenação na qual a ficção não está dissociada da realidade cotidiana. É a desigualdade colocada em debate através dos pontos de vista diversos de personagens que são muito diferentes entre si. Mas eles têm em comum o fato de serem todos alvos da discriminação racial. Os tipos representados na peça surgiram oralmente na sala de ensaios, numa criação simultânea do texto e da encenação.



Negro é bom de cama?

No cabaré de ideias militantes do Bando, a nudez de alguns de seus personagens faz do corpo um discurso que se torna expressivo ao estabelecer um elo de comunicação com o público. Longe de ser utilizada como estratégia vazia de sedução comercial, a imagem dos corpos despidos deve ser compreendida, no espetáculo, em sua dimensão dramática. No *Cabaré da Rrrrraça*, a nudez cínica e transgressora dos personagens ganha um sentido político de desconstrução de estigmas. Evidenciam-se os estereótipos sem o menor despudor, para que a reflexão se instale de forma divertida, burlesca, mas, sobretudo, crítica. Pode até ser considerada agressiva e desconcertante, inclusive pela proximidade física com o espectador, diferentemente do escudo de proteção da tela de cinema. Trata-se de uma nudez carregada de sentido. Em sua representação simbólica, o corpo nu exacerba na peça um dado fundamental para quem observa o ator despido: o ponto de vista (mesmo silencioso) do personagem.

Nessa encenação, as mulheres não se despem. O que se coloca em questão é o mito criado em torno da sexualidade do homem negro, tão fortemente marcado pela objetificação do seu corpo masculino. “Negro é bom de cama?”, pergunta um dos atores à audiência feminina a cada exibição da peça. Em meio à discussão, o microempresário Gereba, personagem que representa um comerciante sempre de olho nas tendências do mercado, pede a palavra e explicita com ironia o que o Bando de Teatro Olodum pensa sobre os estereótipos em torno do corpo negro sexualizado. Através do seu comércio de produtos eróticos, Gereba se volta para o público e apresenta um discurso que trata os negros como mercadorias:

> Com esse negócio do negro ser agora parte do mercado, e com todo esse negócio de turismo sexual e fantasias sobre a potência e os dotes sexuais da raça negra, estamos representando também uma linha

> de produtos eróticos para negros e para brancos terem mais prazer, realizando suas fantasias. Pomadas que imitam o cheiro do negro, vibradores negros, bonecas infláveis negras e camisinhas negras, principalmente camisinhas. Porque se a senhora [dirige-se a alguma mulher na plateia], por exemplo, gosta de negros e consegue levar um pra cama, na hora de botar a camisinha bota uma branca, fica aquela coisa cinza... A senhora pode perder o apetite. Então temos a camisinha negra. Assim, também, se a senhora não conseguir um negro, bota no pênis branco, moreno ou pardo a camisinha que imita em tudo a pele do negro. Assim, a senhora obterá maior satisfação.

Logo a seguir, numa das cenas mais transgressoras do espetáculo, quatro atores completamente nus surgem diante do público representando bailarinos de uma cantora de axé music, a personagem Flávia Karine, enquanto ela entoa uma canção de carnaval, especialmente composta para a peça pelo diretor musical Jarbas Bittencourt, e que traz os seguintes versos:

> É um cavalo? É um tição? Não! É o Super Negão! Olha o tamanho do seu cacetete! Olha o tamanho do seu cacetete! Quando ele aparece, a galera repete: 'É o Super Negão! É o Super Negão, olhe aí'! Ele é mais sexy, sexy, sexy. Ele é mais quente, quente, quente. Ele é mais sexy, sexy, sexy. Ele é mais potente, tente, tente! É o Super Negão, olhe ai! Ou é bom de bola ou é bom de samba. Ou é pai de santo ou é dez na cama. Ele é o Super Negão!

Enquanto a cantora exibe uma coreografia acrobática ao som de um galope típico do Carnaval da Bahia, os quatro bailarinos balançam nádegas e genitálias como se eles fossem máquinas especializadas no prazer sexual. É o homem negro estigmatizado na sociedade racista, onde ainda é visto como o viril indomável, o lascivo depravado, o superdotado selvagem, o insaciável macho garanhão e alvo de fetiches. Enfim, reduzido grosseiramente a um pênis (SANTOS, 2013), porém incapaz de ser "super" também nas grandes esferas de poder e prestígio social, forçado a se encaixar numa ética que não é a sua (FANON, 2008). A nudez do Super Negão, retratada nesse espetáculo, é o emblema do sujeito caricato erotizado ao extremo, que o racismo buscou minimizar num processo de coisificação. Souza acrescenta:

> O homem negro não é um homem. Como nos lembra Fanon (1983), no imaginário ocidental, um homem negro não é um homem, antes ele é um negro e como tal não tem sexualidade, tem sexo, um sexo que desde muito cedo foi descrito no Brasil com atributo que o emasculava ao mesmo tempo em que o assemelhava a um animal em contraste com o homem branco. (2009, p. 100)

É o negro visto como o bom de cama, mas alvo dos estereótipos que afetam sua autoestima, pois buscam enfatizar diferenças que tentam inferiorizá-lo em relação à construção social do homem branco. É o sujeito que tem a potência do falo, mas está subestimado por não corresponder a padrões eurocêntricos de beleza, subjugado ao lugar das minorias em cargos políticos, em atividades profissionais bem remuneradas, nas universidades e ainda tratado como alvo permanente da opressão policial.

Ao refletir sobre essa conotação racista do mito da superioridade sexual do masculino negro, Conceição alerta para o perigo de uma criação ideológica que realça somente o instinto desse sujeito mitificado:

> Aqui, o que é instintivo são as coisas animalescas. Já a razão, a fria e cartesiana razão, é do domínio do branco, europeu. A este, a capacidade de abstração científica e filosófica. Daí as suas limitações na cama na hora do vamos ver, ao contrário do homem e da mulher da 'raça' negra, os 'bons selvagens' – para usar um conceito de Rousseau. (2005, p. 64)

Ao expor a sexualidade estigmatizada e mitificada do corpo negro masculino, o Bando de Teatro Olodum evidencia, em *Cabaré da Rrrrraça*, as marcas identitárias de um discurso socialmente construído que se realiza na cultura. Importante ressaltar que as identidades passam por processos de mudança. Não são unificadas, naturalizadas, e surgem da diferença (e não fora dela). São condições marcadas pela subjetividade e se revelam "multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos". (HALL, 2003, p. 108) Nesse espetáculo, ao assumir um discurso de afirmação identitária, o Bando de Teatro Olodum considerou a heterogeneidade e o dina-

mismo das identidades. Assim, é possível ver em cena tanto um estudante universitário propondo boicote aos anúncios publicitários feitos somente por brancos, quanto um modelo que faz questão de reafirmar que todo negro tem bom desempenho sexual na cama para fazer sucesso entre as mulheres brancas.

Através das quatro personagens que representam o Super Negão, os atores e as atrizes do Bando também mostram como permanecem tensas as relações estabelecidas entre a raça e o gênero, resultantes de uma hierarquização racista que classificou as pessoas em seres superiores (o homem branco europeu) e inferiores (o restante da humanidade). Na década de 1950, o psiquiatra, filósofo e ensaísta Frantz Fanon, referência importante nos estudos culturais, pós-coloniais e afro-americanos, já escrevia: "O branco quer o mundo; ele o quer só para si. Ele se considera o senhor predestinado deste mundo. Ele o submete, estabelece-se entre ele e o mundo uma relação de apropriação". (FANON, 2008, p. 117)

Contraponto ao Super Negão

Em contraposição à figura exibicionista do Super Negão, o espetáculo apresenta ao público o ator, cantor, dançarino e músico percussionista Abará, o Negro Fodido. Criado para representar um perfil do próprio artista do Bando, o personagem rejeita o estigma de objeto sexual, por entender que esse estereótipo não pode caber em alguém relegado pela opressão social e racial às baixas esferas de poder, que depende do último ônibus da noite para conseguir chegar até sua residência depois de horas de ensaio e, nessa rotina, sofre constantes humilhações da polícia dentro do transporte público, ao ser abordado numa blitz. O próprio Abará canta um rap para ilustrar sua realidade de vida. Diz um dos trechos: "O Negro Fodido voltando pra casa: 'Ô vagabundo, mão na cabeça! Que é

que tu tá fazendo aqui uma hora dessas? Calma aí, meu senhor, eu explico. Eu sou artista, trabalho numa peça". Em outra sequencia, Abará faz questão de responder para a plateia se o negro é bom de cama. O personagem ironiza:

> Claro que é! Os dois. Tanto o negro quanto o negro fodido. Vou explicar: o negro está no seu escritório, digitando no seu computador (...). Aí, chega em casa, toma um banho de ducha. Olha a referência: de ducha. Deita na cama redonda com espelho no teto. Aí, ó... Tá descansado... Agora, o negro fodido: levantando muro, virando massa, batendo laje (e olhe que bater laje cansa, que eu sei que cansa), chega em casa, toma um banho de cuia. Olha a referência: de cuia. Vai pro quarto com a nega, deita e dorme. É ou não é bom de cama? E é nessa categoria que eu tô classificado.

Antes de Abará se apresentar ao público, outra cena de nudez transgressora e radical na sua contundência expõe o posicionamento do Bando sobre a diferença entre mitificação e realidade social quando o assunto é o corpo masculino racializado. É mais um exemplo de como, no *Cabaré da Rrrrraça*, o sujeito representado na encenação torna-se partícula do real fora de cena. A mesma realidade que lhe dá "a medida de suas reações, de seus modos de agir, de seu desenvolvimento". (BORNHEIM, 1992, p. 232) Nesse momento, Abará surge para fazer uma comparação:

> Você sabia que existem dois tipos de negro? Tem o Negro [entra o modelo Taíde, completamente nu, fazendo pose para o público com um jeito exibicionista]; e tem o Negro Fodido [Taíde vira de costas para a plateia e, com as duas mãos, abre as nádegas inclinando o corpo para frente]. E é nessa categoria que eu tô classificado.

Depois de Abará e Taíde surpreenderem os espectadores com essa cena, outro personagem (Luciano Patrocinado) toma a palavra, volta-se para a plateia e explica o motivo que teria levado o modelo a abrir as nádegas e mostrar o ânus. Nesse momento, o Bando recorre ao uso do palavrão como expressão de linguagem para sublinhar, no depoimento impregnado de termos chulos, a legitimidade de um discurso. Conforme enfatiza Júlio César Araújo

(2008, p. 313), “a palavra reflete os valores culturais da sociedade, de modo que os julgamentos e os tabus que permeiam as práticas sociais são refletidos em um conjunto de vocábulos específicos: as palavras-tabu”. Mendes também enfatiza que a linguagem utilizada por alguma personagem será sempre parte integrante da totalidade do seu comportamento. O que diz “reflete seu condicionamento cultural, seu nível econômico, seus hábitos, e principalmente aquilo que a torna única em meio a tudo isso”. (MENDES, 1995, p. 29) A seguir, o desabafo de Patrocinado:

> Você tá baqueada com o que, minha irmã? Isso aí é a nossa realidade (...). Aqui ó! É o cu do mundo. O negro das favelas, o negro do morro, o negro das palafitas. O cuzão aberto e o ferro entrando. Pois é: é essa violência que o negro passou e passa e eu não tô mais a fim de passar. Aí simpatia, resolvi ser fashion, já que sou exótico. Gasto toda a minha ponta para ficar patrocinado, pram! Realizar meu sonho! Ser o número um de todos os movimentos da mídia, porque a realidade do negro é essa: é o cu do mundo.

Quando pergunta “você tá baqueada com o que, minha irmã?”, Patrocinado se refere à reação de uma personagem feminina. Ou melhor, da intérprete desse papel (a atriz Valdinéia Soriano), em outra incursão do diretor Marcio Meirelles pelo teatro de Brecht. Testemunha da cena e indignada com a atitude de Taíde de dar as costas para o público e abrir as nádegas, Valdinéia – supostamente incomodada, pois deixa a dúvida para o espectador se é a atriz ou a personagem que está protestando – se distancia do seu papel no *Cabaré* (uma estudante de ensino médio) e busca a cumplicidade do público. Ao apontar para alguém na plateia, pergunta: “Me diga você, tinha necessidade de uma cena dessas?”. É um recurso que Anne Ubersfeld (2001) chama de teatro dentro do teatro. Ou seja, a personagem cria um conflito para comentar um acontecimento aparentemente não previsto para estar no espetáculo, como se esse momento não fizesse parte da cena. O que ela apresenta, no entanto, também está sendo encenado.

Ainda sob a lógica do distanciamento brechtiano, a atriz/personagem prossegue o protesto contra a nudez do ator que interpreta Taíde. O que ela fala foi inspirado numa situação real dos bastidores do Bando, porém continua sendo uma representação teatral que faz parte da construção dramatúrgica do *Cabaré da Rrrrraça:* "E sabe por que está no espetáculo? Faltei um dia de ensaio, e quando cheguei, tinham botado. Botaram nessa cena o que ele (o ator Jorge Washington) faz em sala de ensaio, no camarim, em ônibus de viagem. Só não faz em avião porque não pode né?". Tal estratégia mostra-se eficaz na busca da interação e da cumplicidade com o público.

Para enfatizar o sentido da nudez do personagem Taíde e da sua atitude de virar de costas para o público e mostrar o ânus, Patrocinado demonstra ao espectador que o gesto obsceno é uma espécie de ilustração metafórica. O ânus exposto representa o "cu do mundo", o mais desprezado e longínquo dos lugares, para onde ninguém quer ir. Conforme o discurso de denúncia social do Bando, reproduzido na fala do personagem, o "cu do mundo" é o território dos excluídos, dos oprimidos, do negro da favela, do morro, das palafitas. O desabafo de Patrocinado também se serve da conotação sexual para explicar a transgressão de Taíde. O negro (não fodido) aparece no palco em nu frontal, esguio, poderoso em sua potente virilidade, e encara o público sem pudor de exibir sua genitália, elemento simbólico dos corpos racializados vistos como máquinas de prazer sexual. Quando ele vira de costas, passa a ser o negro sem poder (o fodido), aquele que recebe pelo ânus as mazelas do racismo, da violência.

Logo após a interrupção feita pela atriz Valdinéia Soriano e o desabafo de Patrocinado, a cena chega ao desfecho com uma coreografia de todo o elenco para o *Rap do Negro Fodido*, interpretado por Abará. A letra da canção reforça a crítica que esse personagem faz ao mito da sexualidade do homem negro dotado, capaz de levar

qualquer mulher ao ápice do prazer. Mais uma vez, o texto musicado, impregnado de termos chulos, assinala o que Araújo (2008) chama de subversão da linguagem proibida. O mesmo autor cita Preti (1983), que compreende o palavrão como "um vocábulo catártico, dado o seu poder de aliviar as tensões com as quais convive o homem moderno" (PRETI *apud* ARAÚJO, 2008, p. 317). Ao partir para o enfrentamento dos estigmas, Abará canta:

> Esse é o rap do Negro Fodido. Que aqui nós vamos homenagear. No cu do mundo ele tá esquecido. Então se ligue no que eu vou te contar. Solta o rap do Negro Fodido aí, DJ! O Negro Fodido recebe uma cantada [duas personagens femininas fazem coro]: "É você que não corre do pau? Que enlouquece as bocetas do mundo? Animal, você me dá um desejo profundo!" Deixa disso, minha filha, baixa a bola, que eu tô muito longe de ser um Edmundo [referência ao famoso jogador de futebol que tem o apelido de Animal]. Só ando na merda, vê se não me amola. Eu sou um negro fodido e vivo aqui no cu do mundo.

Importante destacar o papel fundamental que a trilha sonora exerce em *Cabaré da Rrrrraça*, integrando-se à dramaturgia para dar ênfase aos estados emocionais que compõem as cenas. A musicalidade, nesse espetáculo, é mais uma incursão do autor e diretor Marcio Meirelles ao teatro brechtiano, no qual a música é usada para estabelecer rupturas na condução da trama. No *Cabaré*, os números musicais abrem parênteses para que os atores e atrizes, distanciados de seus respectivos papéis, assinalem as opiniões vinculadas à militância do Bando de Teatro Olodum. O personagem canta, mas quem defende o discurso de cada letra da canção é o ator.

Outro aliado nessa construção discursiva é o trabalho de elaboração corporal do elenco. Através das coreografias, o corpo do ator e da atriz torna mais dilatado o canal de comunicação com o público. Nas sequências de nudez, por exemplo, os movimentos coreografados contribuem para dar clareza ao que se pretende comunicar de forma não verbalizada. Para Zebrinha, coreógrafo do Bando, as ações físicas e as emoções que emergem dos movi-

mentos do corpo tornam-se legendas capazes de potencializar o que está sendo dito visualmente, sobretudo porque faz a comunicação da mensagem soar mais sedutora aos olhos da plateia. (UZEL, 2012) Pode-se dizer que a dança e a música são "possibilidades didáticas" (BORNHEIM, 1992, p. 300), agindo como elementos de aproximação entre elenco e público.

A Transgênero Empoderada

Assim como Abará (Negro Fodido), a personagem Edileusa contraria o mito do Super Negão (e seu estereótipo de macho heterossexual animalesco). Enquanto Abará expõe uma realidade de opressão social, Edileusa mostra ao público outras formas de o sujeito vivenciar o gênero e a sexualidade. Ela desarruma a ordem normativa ao expor o seu estado de mulher negra no corpo biológico de um homem negro. Personagem transgênero e questionadora da imobilidade das identidades, Edileusa assume, numa de suas falas, ser o patrão e a patroa da casa onde mora. Em cena, mostra-se segura, empoderada e com elevada autoestima ao subverter o padrão convencional socialmente legitimado de masculinidade e expor suas marcas identitárias múltiplas e fluidas.

Diferentemente do Super Negão, a sensualidade de Edileusa escapa ao estigma que marca sexualmente o "macho viril negro", transformado em objeto de fetiche por ser visto como símbolo do poder da masculinidade no ato sexual. Ao se assumir como um "negão viado", aquele que, na fala homofóbica de um dos homens do *Cabaré*, está "envergonhando a raça", ela se desprende do domínio heteronormativo que insiste em obrigar o negro a ser dotado de extrema macheza, como se precisasse ser ainda mais homem que o branco para se tornar poderoso.

Em Salvador, essa representação se faz notar na figura do "putão", um símbolo identitário do contexto cultural do pagode baiano. Nos ensaios e shows frequentados pela juventude soteropolitana e por visitantes da cidade, o "putão" é a personificação do negro heterossexual totalmente erotizado, que se orgulha de ser o modelo exacerbado da hegemonia do masculino. Já Edileusa é a personificação do "antiputão", o contraponto mais radical de uma figura hegemônica, pois rebola, desmunheca, fere a integridade convencional da masculinidade. "Dentro dessas regras, ela vai duplamente 'contra a natureza' por representar o negro considerado efeminado. É o que Bourdieu (2003) define como tabu da feminilização (passiva, penetrada) e sacrilégio do masculino (ativo, penetrante)". (UZEL, 2012, p. 174)

Embora não seja essa sua única função no *Cabaré da Rrrrraça*, a oposição que Edileusa faz ao perfil do Super Negão confere ao espetáculo do Bando um significativo dado cultural e representacional de gênero. Sem tirar a roupa, ela excita o público com seu comportamento efusivo e um vocabulário cheio de comicidade, tipicamente baiano. É também uma voz crítica que se posiciona contra o racismo, a homofobia e o mito do negro infalível diante dos prazeres do sexo. Um exemplo é a sua reação à fala machista do modelo Taíde (um dos Super Negões). No momento de exibicionismo, o modelo, no papel performativo de macho viril, volta a fazer propaganda do seu desempenho sexual, garantindo que nunca nenhuma mulher saiu insatisfeita de sua cama. Edileusa, então, ironiza: "Eu que o diga, hein, Taíde?", numa insinuação debochada de que o imbatível Super Negão seria bissexual.

A abordagem que o elenco faz da sexualidade do homem negro se cruza, ainda, com as reflexões em relação à ideologia do branqueamento, categoria que intercepta, no espetáculo, os enfoques de gênero e de raça. Os Super Negões exacerbam a negrura que trazem em si com o propósito de se aproximar da brancura do

outro. Quando fazem a propagando de si mesmos como atletas do sexo, eles superestimam a mulher branca e rejeitam a mulher negra. A loira, em particular, é valorizada como modelo de beleza e de legitimidade. Conquistá-la seria não só uma prova de competência e poder do macho negro, mas também uma possibilidade de ascensão social.

Os discursos machistas dos personagens reproduzidos a seguir deixam evidente a preferência dos Super Negões pelo feminino branco. Taíde, por exemplo, conta que recebeu uma proposta tentadora de uma mulher ao fazer um desfile no Maksoud Plaza, um dos hotéis mais luxuosos da América Latina, localizado no centro de São Paulo: "Teve uma que botou a chave do apartamento no meu bolso com um bilhete: 'Sou loira de olhos azuis e tô procurando um negão pra me levar à loucura'. Aí eu levei, né? [...] Quero mais é que o mito prevaleça pra eu me dar de bem". Já Patrocinado se autoelogia sem pudores:

> [...] sou tesudo, pondogoso, com os meus cabelos nait, forenait, pin, forever. Quanto eu tô na minha cama com uma branca que pega nesses cabelos e geme: 'Ai meu nait, meu pondongoso! Ai, forenait, você é o meu negro gostoso. Meu pim! E eu só pram!... pram!... pram! (simulando um ato sexual).

Ao desnudar corpos masculinos negros e expor efeitos nocivos da ditadura da aparência, o Bando de Teatro Olodum, através de um dos espetáculos mais populares de sua trajetória, apresenta uma contribuição relevante nas discussões sobre os paradoxos na construção social do corpo racializado, ao mesmo tempo desejado e estigmatizado. Em sua abordagem, evidencia como essa mitificação tem a ver com o sentido de mercadoria dado a eles historicamente, no Brasil, durante o período da escravidão e do longo processo de formação do povo brasileiro, tão fortemente marcado pelas tensões do preconceito racial. A nudez que a encenação transforma em símbolo, para sustentar um debate necessário

e denunciar estratégias de subordinação, torna-se, nesse *Cabaré da Rrrrrraça*, discurso e espelho da forma política como o Bando tem atuado ao longo do seu percurso. É um dos reflexos da força ideológica, militante e mobilizadora de uma companhia que se fortaleceu com a coragem de seu teatro engajado.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Júlio César. Chats na web: a linguagem proibida e a queda de tabus. *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Universidade do Sul de Santa Catarina, Santa Catarina, 2008, v. 8, n. 2, p. 311-334.

BANDO DE TEATRO OLODUM; Programa do espetáculo *Cabaré da rrrrrraça*. Salvador: Teatro Vila Velha, ago. 1997.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CABARÉ da rrrrrraça. Produção de Formiga Vídeo; Bando de Teatro Olodum e Marcio Meirelles. Salvador: Teatro Vila Velha, 2005. 1 DVD, son., color.

CONCEIÇÃO, F. *Como fazer amor com um homem negro sem se cansar.* São Paulo: Terceira Margem, 2005.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas.* Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. da (Org.) *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 103-133.

MEIRELLES, Marcio. *Cabaré da rrrrrraça*: texto. Salvador: Teatro Vila Velha, 2005.

MENDES, Cleise. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

SANTOS, Daniel dos. *Na cama com o super negão:* erotismo e sexualidade do homem negro na Bahia do tempo presente. Monografia (Graduação) – Licenciatura em História, Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2013.

SOUZA, Rolf Malungo Ribeiro de. As representações do homem negro e suas consequências. *Revista Fórum Identidades*, Universidade Federal de Sergipe, São Cristovão, 2009, v. 6, p. 98-115.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro.* Tradução de José Simões. São Paulo, Perspectiva, 2001.

UZEL, Marcos. *Guerreiras do Cabaré*: a mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum. Salvador: EDUFBA, 2012.

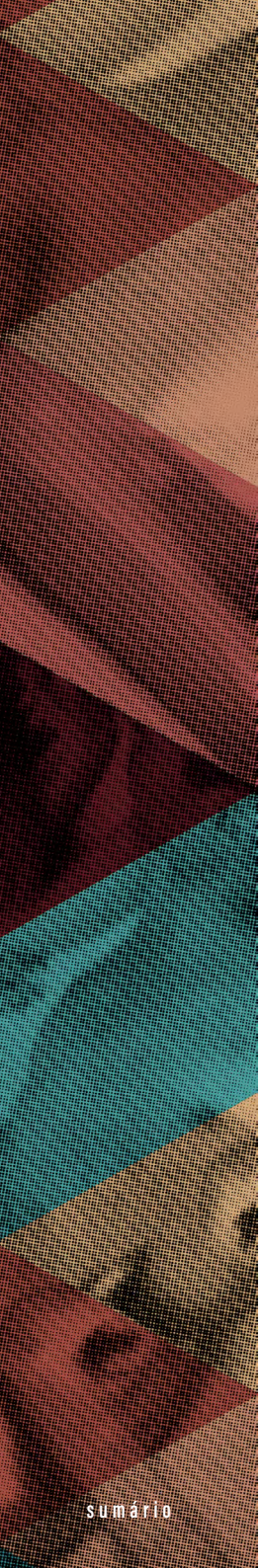
DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.676.104-117

6

Guilherme Conrado Pereira Rízpolli
Narciso Telles

DA NUDEZ:
A EXPERIÊNCIA DE SER 58 CORPOS

Resquicios de 58 Indicios sobre o Corpo (Versão Brasil)



> O corpo é o campo de batalha onde todas as guerras foram travadas. Aquelas de alguns corpos contra outros, por razões de raça, sexo, cultura, mercado e do corpo consigo mesmo, pelos mesmos motivos. Foucault - entre muitos outros - ensina-nos que o corpo é um mapa político no qual as relações de poder operam direta ou indiretamente sobre ele, mas sempre com a vontade de discipliná-lo, regulá-lo, reprimi-lo. [Emílio Garcia Wehbi]

58 indivíduos: são 58 cabeças, 116 mãos, 116 pés, 1.160 dedos das mãos e dos pés, 696 pares de costelas, aproximadamente 11.948 ossos, cerca de 116 metros quadrados de pele que resultam numa média de 174 quilos ao todo, em torno de 290 milhões de pêlos, uma estimativa de 5.626 quilômetros de veias, artérias, e vasos capilares, uma média de 75, 4 quilos de cérebros e aproximadamente 1.450 bilhões de neurônios, mais de 12.760 bilhões de células, 10.440 litros de sangue filtrados, 696 respirações por minuto e perto de 4.350 batimentos cardíacos a cada 60 segundos. Identidades distintas que se unem para se transformar em uma terceira identidade. Primeira pessoa do singular e primeira pessoa do plural no mesmo espaço-tempo. Eu, nós. Identidades estas que, ao mesmo tempo, abdicam-se de as serem. A busca do heterogêneo pelo homogêneo. Decantação. A formação de corpos que resultam num único corpo. Uno. Unidade. Relação individual, com o espaço e com o outro. Um só corpo. Peças de um quebra cabeça, ou como sugere a própria obra, *corpus corporum*, uma coleção de coleções. Do micro ao macro. Construção. Um organismo vivo, latente, pulsante. Sintonia. Afetos. Afetações. A peste artaudiana. Fios que se interligam, e se alastram dessa conexão dos corpos em cena com os corpos *voyeures*. Terceira pessoa do plural com a primeira pessoa. Nós, eles. São 58 corpos em cena ou, mais precisamente, 58 indícios. *58 Indícios Sobre o Corpo.*

O presente escrito é um resquício, uma tentativa de escrever a experiência – ou, talvez, caiba mais, uma descrição frenética das sensações vivenciadas por nós, enquanto *performers*, dentro do

processo de *58 Indícios Sobre o Corpo.* Continuamos a perseguir a(s) forma(s) de registro das experiências cênicas efêmeras e irrepetíveis esse escrito é, ao mesmo tempo, a [im]possibilidade de rememorar o acontecimento artístico tal qual, mas também a perspectiva de [re]corporar pela textualização a experiencia artística dos participantes na abertura de um campo reflexivo com e a partir da Ação '58 Indicios sobre o corpo [versão Brasil][1]. Uma escrita da transfiguração, aquela onde o corpo escreve por si só. Escreve com o sangue que por ele corre, passa pela linha do pensamento – que também é corpo –, no entanto ultrapassa seu domínio.

O corpo em um fluxo contínuo a expurgar as sensações advindas desta experiência.[2]

> Contra a linguagem inerte, Artaud reivindica as marcas de uma **doença de estilo**: o texto deve carregar os traços de dilaceramento e angústia, estrias e nervuras, marcas de uma segunda, terceira, infinitas peles tatuadas tanto pela agulha que as penetra como pelo suor que escorre das vísceras e faz do líquido quente e salgado a tinta que incendeia o mundo dos mortos-vivos, acordando-os para a vida. Por outro lado, o corpo-escrita, enquanto tapeçaria e escariação, atesta a invenção de uma linguagem que faz emergir uma superfície desigual feita de rupturas e inchação e que indica uma produção textual marcada pelo sofrimento poético que vai além da dor cristã para se extasiar na alegria da criação e do gozo trágicos. [...] Nunca existe a alternativa: **escrever ou morrer**, mas **escrever e morrer**, escrever até a morte, escrever sua própria morte. (LINS, 2011, p. 16 - 17, grifos do autor)

1. A proposta da realização desta Ação em Uberlândia foi gestada e produzida pelo Coletivo Teatro da Margem movido pela necessidade de criar um lugar de diálogo da produção cênica uberlandesense com as práticas artísticas mais híbridas e contemporâneas. Assim buscamos juntos aos Projetos 'O artista cênico em desalinho' que coordeno na UFU e DINTER UFU-UNIRIO financiados respectivamente pelo CNPq e CAPES o aporte necessário e o apoio institucional do Instituto de Artes, dos Cursos de Teatro e Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC).

2. Amparo-me na obra de Daniel Lins, *Antonin Artaud – O Artesão do Corpo sem Órgãos* (2011), para este processo no texto discursivo. O autor bebe em Artaud para erguer seus pensamentos.

Na performance, fomos os indícios 36 [Guilherme] e 56 [Narciso]. Minha identidade se esvaiu, dando lugar para o corpo 'puro e simplesmente' – que é anterior ao nome que lhe é empregado – e para a união dos outros 57 corpos-indícios, na construção de um só corpo. *O CORPO É NOSSO E NOS É PRÓPRIO NA EXATA MEDIDA QUE NÃO NOS PERTENCE E SE RETRAI NA INTIMIDADE DE NOSSO SER PRÓPRIO (NANCY, 2015, p. 96).*[3]

58 Indícios sobre o Corpo [versão Brasil]. Concepção e Direção: Emilio Garcia Wehbi. Sala Ana Carneiro, Uberlândia, 2016. Foto: Yuji Kodato

A obra criada pelo artista argentino Emilio García Whebi[4], no ano de 2014, em Buenos Aires, foi realizada em sua versão brasileira em Uberlândia, Minas Gerais – Brasil no ano de 2016. Foram cerca de 58 artistas da cidade e demais regiões do país – e fora dele, sendo alguns da própria Argentina, outros da Colômbia e arredores –, que estiveram presentes na residência artística oferecida pelo artista supracitado em parceira com o Coletivo Teatro da

Margem[5]. Aberta ao público nos dias 07 e 08 de outubro do ano já mencionado, recebeu uma média de 200 espectadores.

A Ação parte do texto de Jean-Luc Nancy (2015) [6], onde ele nos apresenta uma visão poética e filosófica sobre o corpo. Nancy nos apresenta, de uma maneira geral, uma reflexão acerca do corpo, do(s) nosso(s) corpo(s), em sua essência – do que ele é, ou não é. Tudo e/ou nada, e entre os extremos, desde o seu íntimo.

Em *58 Indícios Sobre o Corpo,* o espaço cênico forma o desenho de um quadrado (palco arena). Quatro bacias com as argilas nos cantos, e quatro microfones entre elas de frente ao público. Tudo geometricamente delimitado. A estrutura da performance é cíclica, sempre a se repetir. O mesmo tema musical – composição de Jordi Savall – é repetido 58 vezes, que indica a entrada de cada *performer*. À medida que cada corpo novo adentra a cena, este se posiciona de frente a um dos microfones, desnuda-se, e ao final da música diz o seu indício. As roupas deixadas de lado irão compor/seguir o desenho do quadrado, até que ele se feche ao final dos 58 indícios presentes. Buscar a argila e passar na(s) cicatrize(s). Segundo a concepção do diretor, essa(s) cicatriz(es) não estão exclusivamente relacionadas à acidentes, como quedas, ou cirurgias e outros, mas é válida a relação de cicatriz que cada um estabelece para si – "marcas de vida", para usar as palavras de Emílio. Durante o processo de criação, cada *performer* escolhe a sua cicatriz corporal; em seguida, por meio de um processo de condução com os próprios participantes da performance que estão mais familiarizados com processos criativos em dança, os integrantes descobrem movimentos relacionados à cicatriz em evidência, transformam-no, criando uma seqüência de movi-

5. O CTM interrompeu seus trabalhos em 2017 e a partir dessa data fundamos o Núcleo 2 – Coletivo de Teatro. Cf. https://www.facebook.com/nucleo2.coletivo

6. A obra em questão intitula-se *58 Indícios Sobre o Corpo* presente na obra *Corpo, Fora* (2015) com tradução e organização de Márcia Sá Cavalcante Schuback.

mentos a ser realizada durante toda a performance. Os corpos já em cena se relacionam com cada novo indício, sempre a repetir essa partitura de movimentos quando a música volta a tocar. Ocupamos um espaço dentro deste quadrado. É esse o nosso habitat natural.

A argila, elemento com o qual marcamos no corpo nu nossa memória física. Com ela corporalizamos nossas cicatrizes, sejam físicas e/ou psicológicas por exemplo, a criação do homem pelo barro, o corpo moldado, o corpo (re)nascido, ou, simplesmente, o ponto de localização da cicatriz) e ao mesmo tempo, a marca-cicatriz, apresenta-se como um disparador para a criação de uma frase pessoal de movimento desenvolvida por cada um dos *performers*. Frase esta repetida o tempo que em a Ação transcorre. A argila marca a cicatriz que ganha movimento na relação do performer com ela e com o espaço. Nessa multiplicidade de micro ações que se desdobram ao longo da Ação, seja pelo cansaço, pelo olhares dos espectadores ou pelos outros corpos nus em relação, cremos que,

> Nesse sentido, pode-se falar de *experiências cênicas* com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante. (FERNANDES, 2011, p. 11)

O corpo do *performer* nesta experiência, se assemelha ao pensamento do corpo no teatro pós-dramático proposto por Hans-Thies Lehmann. Um corpo vivo, recheado de intenções, impulsos, intensidades, pontos energéticos e fluxos: ele já é/está, por si só. Ocupa um espaço, que por sua vez ocupa de volta o corpo – uma via de mão dupla –, em um determinado momento, que é este do "aqui e agora". *CORPO CÓSMICO: MAIS E MAIS PERTO, MEU CORPO TOCA TUDO (NANCY, 2015, p. 92)*.[7] O instante presente. Um corpo presente, que segundo Hans-Thies Lehmann apresenta-se como um

7. Indício número 31.

> [...] corpo pós-dramático [que] se caracteriza por sua presença, e não por algo como sua capacidade de significar, tornar-se consciente sua capacidade de perturbar e interromper toda a semiose que possa provir da estrutura, da dramaturgia e do sentido linguístico. Por isso, sua presença é sempre pausa de sentido. (LEHMANN, 2007, p. 337).

Estivemos presentes – de corpo, alma e espírito – nesta performance, na qual experienciamos de ser 58 corpos um só corpo, ou um só corpo que se fragmenta em 58 outros corpos, dentro de uma mesma relação espaço-temporal.

Um corpo, meu corpo.

A QUEM REMETE ESSE "MEU"? E SE "MEU" MARCA UMA PROPRIEDADE, QUAL A SUA NATUREZA? (NANCY, 2015, p. 93).[8] Corpos, até então, de 24 anos e 47 anos, que carrega vivências e um histórico formativo. Ossos formados, mas sempre a sofrerem impactos. Sempre em movimento. O corpo nunca para. Mesmo em repouso, ele se move. O silêncio é música. Corpo-ritmo. Constantemente em mutação, o corpo afeta e é afetado, em uma espécie de contaminação, à maneira como coloca Artaud. *UM CORPO É EXTENSO. DE CADA LADO TOCA OUTROS CORPOS (idem, p. 87).*[9] Amplitude do íntimo. Pois, ao mesmo tempo que o corpo impõe limites, ele também deseja ultrapassá-los. Sujeito desejante, corpo desejante. Somos movidos a todo instante por desejos inconscientes, pois buscamos sempre a plenitude. Como diz Frei Betto, "sem desejo somos simples dejetos; nos demitimos da existência, ainda que prossigamos vivos" (BETTO, 2013, p. 51). Base de toda a estrutura psicofísica. O inconsciente humano precisa sempre procurar suprir uma falta, uma carência, seja de alguém ou de algo. E neste caso, o inconsciente é autônomo. Por isso, Sigmund Freud diz que não somos donos da nossa própria morada. Dentro da

8. Indício número 33.

9. Indício número 4.

lógica do inconsciente não existe ética ou moral, logo podemos ser tudo o que de "pior"[10] existe na humanidade. *O CORPO É VISÍVEL, A ALMA NÃO (NANCY, 2015, p. 88).* [11] Novamente, o corpo em sua essência. Indivíduo, instinto, pulsões.

58 Indícios sobre o Corpo [versão Brasil]. Concepção e Direção: Emilio Garcia Wehbi. Sala Ana Carneiro, Uberlândia, 2016. Foto: Yuji Kodato

As descobertas freudianas são, ao mesmo tempo, libertadoras e um susto para o homem moderno. A grande questão é: percebe-se, assim, que não somos somente a fachada de um outdoor (ou a ponta de um iceberg), pois compartilhamos dos mesmos sentimentos – vividos de forma divergente por cada ser, a partir do contexto em que cada um se inserido –, ao mesmo tempo que não temos controle sobre eles (é possível controlar as ações perante esses sentimentos). *OS GERMES DOS ANCESTRAIS SEQUENCIADOS NAS CÉLULAS, E OS SAIS MINERAIS INGERIDOS, E OS MOLUSCOS ACARICIADOS, OS TOCOS DE MADEIRA*

QUEBRADOS E OS VERMES QUE SE FARTAM DELE, CADÁVER SOB A TERRA OU BEM A CHAMA QUE O INCINERA E A CINZA DELE DEDUZIDA E QUE O RESUME EM PÓ IMPALPÁVEL E AS PESSOAS, PLANTAS E ANIMAIS QUE CRUZA E MARGEIA E AS LENDAS DAS NUTRIDORAS DE OUTRORA E OS MONUMENTOS DESABADOS RECORBERTOS DE LÍQUENS E DAS ENORMES TURBINAS DE USINA QUE LHE FABRICAM AS LIGAS INAUDITAS DE ONDE ELE FARÁ AS PRÓTESES E OS FONEMAS RUDES OU CHIANTES CUJA LÍNGUA FAZ BARULHO FALANTE, E AS LEIS AGRAVADAS SOBRE AS ESTRELAS E OS DESEJOS SECRETOS DE ASSASSINO OU DE IMORTALIDADE (idem, p. 95).[12] Complexidade do ser. Um verdadeiro poço onde não se vê o fundo, tamanha profundidade – "Cada ser humano é um abismo e a gente tem vertigens quando se debruça sobre um deles" (FONTA, 2010, p. 432).[13]

A diversidade de corpos nus com seus formatos, contornos, idades, histórias, subjetividades, sexualidades... vão marcando e ressignificando o espaço e a relação com os espectadores durante às 3 horas que ocorre a Ação. Percebemos que no decorrer da Ação os espectadores modificam suas atitudes com e em relação aos corpos nus. A Nudez que num primeiro momento tem a potência de um ator erótico, um olhar vouyer ou pornográfico, diante das bundas, seios, pênis e vaginas ali apresentadas sem nenhuma atitude provocativa, além de sua presença carnal, para um olhar que potencializa o coletivo de corpos desnudos, como um convite silencioso ao desnudamento do espectador em todos os seus aspectos. Há uma inversão de potências.

12. Indício número 42.

13. Trecho da peça *Woyzeck,* de Buckner.

A(s) cavidade(s) corporal(is). Debruçar sobre nossos abismos, e nos (re)conhecer dentro deles. Enquanto *performers*, fomos levados ao reencontro com os espectadores e ultrapassar a superfície da pele. *TODA VOLTADA PARA FORA E AO MESMO TEMPO ENVELOPE DO DENTRO, DO SACO CHEIO DE BORBORIGMOS E MOFOS (NANCY, 2015, p. 99).* [14] Queimadura de terceiro grau; afundar o toque para além das regiões musculares e ósseas. Expor as vísceras, os nervos, os órgãos. *MESMO À TITULO DE CORPO SEM ÓRGÃOS, HÁ SEM ÓRGÃOS, ONDE CADA UM ATRAI PARA SI E DESORGANIZA O TODO QUE NÃO CONSEGUE MAIS SE TOTALIZAR (NANCY, 2015, p. 94)*.[15]

Sensação de completo estranhamento. *CORPO PRÓPRIO: PARA SER PRÓPRIO, O CORPO DEVE SER ESTRANHO, E ASSIM ENCONTRAR-SE APROPRIADO (NANCY, 2015, p. 92)*.[16] O monstro que vive dentro atormenta a psique e impede o livre fluxo do movimento, causando desgosto na alma. Bloqueio da ação. "Não pode!" O corpo não suporta. A criança que vive dentro emburra, grita, chora; porém, o adulto dá a lição de que nem tudo é como gostaríamos que fosse. Proibições, censuras, restrições. *COMER NÃO É INCORPORAR MAS ABRIR O CORPO AO QUE ENGOLIMOS, EXALAR O DENTRO COM SABOR DE PEIXE OU DE FIGO (ibdem).*[17] O corpo absorve as informações, e logo (re)age. Ação e reação. Mente-corpo: é um só, já nos diz a cultura oriental. Não tem problema, é possível substituir. Enganar o próprio corpo. Cicatriz de nascença, recém descoberta. O corpo acostuma. Esse é o mundo em que vivemos. Antonin Artaud (2006) diz que a vida – assim como

14. Indício número 54.
15. Indício número 36.
16. Indício número 30.
17. Indício número 32.

o teatro, pois ele não distingue um do outro – é cruel. Cruel não no sentido de sangue, mas sim de apetite de vida. O francês parte do pressuposto de que a própria existência já é cruel – "a idéia de um conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos" (ARTAUD, 2006, p. 105). O que nos causa a sensação de vivermos em uma verdadeira selva, onde a única lei vigente é a lei da sobrevivência, "pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém." (*idem*, p.118).

> "Eu tenho um corpo
>
> Que experimenta o mundo
>
> E vomita realidade." [18]

A estranha sensação de entrar coberto de roupas nesta selva. Um corpo estranho em meio àquele ambiente que logo será meu habitat também. *O CORPO É O INTRUSO QUE SEM EFRAÇÃO NÃO PODE PENETRAR NO PONTO PRESENTE A SI QUE É O ESPÍRITO (NANCY, 2015, p. 92).*[19] Relação dentro-fora. Informação nova que afeta. Uma doença que coloca os glóbulos brancos a trabalharem para expulsarem esse tal corpo. No entanto, ele veio para ficar. Compor. *O CORPO É UM CONJUNTO QUE SE ARTICULA, SE COMPÕE E SE ORGANIZA (NANCY, 2015, p. 90)*.[20] Todo o sistema deve se readequar. Caso alguém ocupe o círculo, todos se reajustam. Equilíbrio do espaço. *Platô*[21]. Quando o novo vem para permanecer é preciso adaptar. Assim foi com nossos colonizadores quando do processo de achamento do Brasil. Desde então, mudança completa no funcionamento do sistema que estava em

18. Trecho do espetáculo *Artaud*!, de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, 1986.
19. Indício número 30.
20. Indício número 23.
21. Referência ao jogo proposto por Lecoq.

vigor. O corpo passa por momento de adaptação. Somos um corpo colonizado, nos lembra Boaventura de Sousa Santos (2009).[22]

Corpos que, aparentemente, causariam repulsa e não ocupariam o mesmo espaço; na verdade, não passava de fantasias. Processo de descolonização. A dose de realidade limpou a névoa que insistia em permanecer de tempos. Corpo-memória. De acordo com Mônica Ribeiro, sobre o processo mnemônico,

> Ao reconstruir uma circuitaria mnemônica há diversas interferências de outras informações, como o passar do tempo, o estado emocional, o objetivo do momento. O contexto interfere no que é rememorado. O contexto do antes e do agora. O que acontece nessa construção é uma organização de impressões passadas (ROSENFIELD, 1994), cujo resultado é dinâmico, flexível, passível de alterações e de falsificações. (RIBEIRO, 2013, p. 52)

Distorção do real ou reconstrução simbólica. O ato performático como possibilidade de escrita autobiográfica na relação entre corpos desnudos. A identidade na diferença.

> "Onde as pessoas procuram criar obras de arte,
>
> Eu pretendo mostrar o meu espírito.
>
> Não concebo uma obra de arte dissociada da vida." [23]

22. Segundo o autor, todo o nosso pensamento ocidental foi construído com base nas necessidades de dominação colonial, o que nos leva a um *modus operandi* de pensamento abissal. Pensamento este que não consegue se colocar de ambos os lados da linha demarcatória. O professor português trabalha com a metáfora cartográfica das linhas (o lado de lá e o lado de cá), que estão inteiramente ligadas à construção de saberes e experiências. É própria da nossa cultura, que ainda busca referências no Norte (Europa, Estados Unidos), e não reconhece os potenciais que tem. Neste sentido, ele propõe a busca de um pensamento pós-abissal.

Aprender que existe o Sul;

Aprender a ir para o Sul;

Aprender a partir do Sul e com o Sul. (SANTOS; MENESES, 2009, p. 9)

23. Outro trecho de *Artaud*!, de Rubens.

58 Indícios sobre o Corpo [versão Brasil]. Concepção e Direção: Emilio Garcia Wehbi. Sala Ana Carneiro, Uberlândia, 2016. Foto: Yuji Kodato

Nossa experiência em 58 Indicios sobre o corpo [versão Brasil] de colocar nossos corpos nus no encontro com outros corpos nus [dos performers] e vestidos [dos espectadores] estabelece uma ética do corpo, na qual não representamos um outro, mas há nós mesmos na relação com o outro. A nudez possibilita um esvaziamento do ator, no sentido de interpretar um papel, e a constituição do sujeito em si, na condição de 'um qualquer' e é no estabelecimento desta relação que se configura uma 'ética do corpo'.

REFERÊNCIAS

ARTAUD!: Vídeo-ensaio. Atuação: Rubens Corrêa. Direção: Ivan de Albuquerque. Rio de Janeiro: acervo pessoal, 1986.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BETTO, Frei. *Aldeia do Silêncio.* Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

DOSSIÊ 58 Indícios sobre o corpo [versão Brasil]. Revista Rascunhos. UFU. v. 5 n. 1 2018. Acesso em 15/04/2019: http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1515

FERNANDES, Silvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea.* Revista Repertório. UFBA. N. 14. Salvador: 2011. Acesso em 10/03/2018: https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5391

LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud – O Artesão do Corpo Sem Órgãos*. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, Fora.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

RIBEIRO, Mônica. *Memórias na dança-improvisação: acontecimento do corpo*. In: SILVA, Monica Toledo. Performances da memória. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2013. p. 46 – 59.

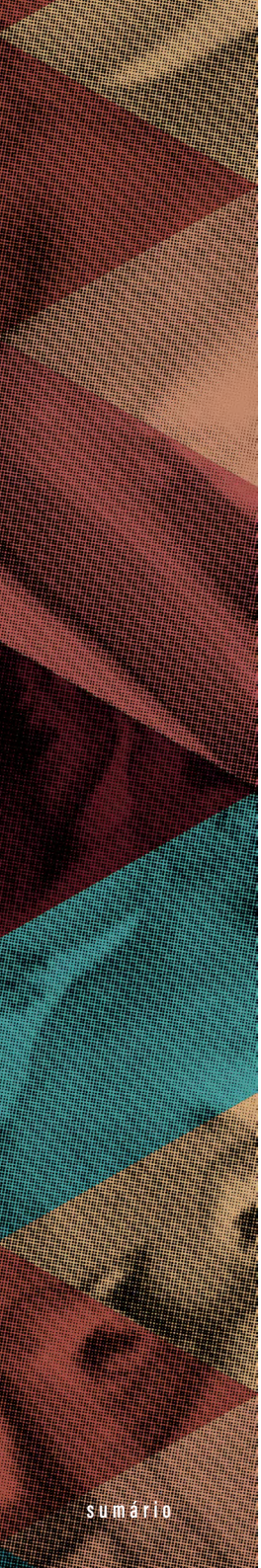
SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina SA, 2009.

DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.676.118-135

7

Nara Graça Salles
Ewerton Emanoel Fernandes de Medeiros
Jéssica de Lima Torreão Cerejeira

A RESSEMANTIZAÇÃO DA ESCRITA CORPORAL PELOS PROCESSOS VESTIMENTARES E DA PELE



Resumo: *O figurino é um instrumento de criação capaz de estabelecer conexões entre pessoas criando diálogos/interfaces juntamente com os materiais sobrepostos ou somados a pele do artista com suas marcas e narrativas em constantes processos de ressemantização.*

Neste artigo abordamos como a pele estabelece relações com o figurino e como ela pode ser explorada dentro das artes da cena, exemplificando e ilustrando com obras que dialogam criativamente com as questões da pele e dos processos vestimentares dos instauradores da cena.

Palavras-chave: *Pele; Figurino; Corpo; Artes da Cena; Arte Contemporânea.*

Os figurinos e trajes utilizados pelas artes da cena podem ser observados sob diversos enfoques e um deles é a pele. A pele de quem instaura a cena traz em si marcas, inscrições que delineiam e alteram os percursos artísticos, retraçando-os e redefinindo coordenadas e direcionamentos, neste trajeto a pele viva é o retrato, imagem e figurino da experiência sensível na arte. O acesso à multiplicidade de linguagens e materiais artísticos disponíveis atualmente são fundamentais para a realização dessa experiência, que atribui sentido, significação, completude, integração e desenvolvimento aos seres humanos; seja para os artistas criadores ou para aqueles que podem fruir artisticamente a obra.

Longe de ser um mero componente a mais da cena, o figurino possui fala e espaço próprio, que se estabelece através de suas formas, texturas e cores. Desta maneira, ele pode ser lido dentro de uma narrativa cênica e, por vezes, entendido como expansão cenográfica, mas jamais pode ser dissociado dos seus significados e corpos que o vestem. Sendo, portanto, um componente importantíssimo para a construção cênica, o figurino é capaz de determinar uma época, definir uma profissão, o seu status social, entre outros aspectos que podem ser lidos pelo expectador, como complementa Dalmir Pereira:

> Refere-se ao figurino como resultado de um estudo verticalizado da personagem dentro de uma determinada situação de existência e cujo resultado visual deste estudo é o próprio traje como a pele de uma personagem que ainda não existia como escritura teatral" (PEREIRA, 2012, p.25).

De acordo com Jeudy (2002), a pele é uma superfície que registra os sinais da aparência, um "existir" que se dá a ler, a ver e a tocar. Segundo o autor, a pele é "uma superfície de autoinscrição, como um texto, mas um texto particular, pois seria o único a produzir odores, sons e a incitar o tocar" (2002, p. 84). No momento em que a pele "retira do corpo seu status de objeto, (...) ela não é

mais percebida como o invólucro das formas. Tal qual uma superfície com seus próprios relevos, ela transforma o corpo-objeto em corpo-texto" (2002, p. 84). Neste sentido, quando criamos interferências sobre a pele primeira: epiderme[1], o que Jeudy denominou de "invólucro do corpo", acontece um processo de ressemantização da escrita corporal através do uso de vestes, pinturas corporais, procedimentos de camuflagem. Segundo Silva (2010), a matéria do figurino é um incômodo para o corpo, além de cobri-lo, o penetra, perfura, marcheta ou o invade, é também um topo de criação.

Primeira Pele

Ao analisar o trabalho do performer Thiago Soares, ou T. Angel, como é mais conhecido, Viana (2015) com o intuito de suscitar a reflexão sobre os processos vestimentares da cena contemporânea e suas diversas variantes observa duas vertentes bem claras nas performances de T. Angel: uma que segue a discussão de gênero, e outra que busca o ritual como proposta artística. O autor esclarece que a preocupação com o traje de cena já surge na concepção do projeto, o que nem sempre é hábito em formas mais tradicionais do fazer artístico. Além disso, o performer introduz modificações em seu corpo que irão significar em cena e terão valores a serem interpretados por quem vê. Tatuagens, escarificações, implantes subdermais e outros itens usados na *bodyart* ou outras tendências da arte contemporânea aparecem em cena. Elucubrando acerca das relações estabelecidas entre performer e a sua própria pele nesse contexto, é possível afirmar que:

1. Citando Nietzsche, Jeudy afirma que a epiderme tem por função esconder a "feiúra" do interior do corpo: "o que há de esteticamente ofensivo no interior do homem sem epiderme: massas sangrentas, intestinos carregados de excrementos, vísceras, todos esses monstros que sorvem e aspiram e sugam, informes ou feios ou grotescos, e dos mais terríveis ao olfato" (2002, p.122). O que Jeudy chama de "feiúra" é a degeneração do corpo em estado de putrefação. Segundo ele, a arte não deve nos revelar essa verdade orgânica.

> A pele deve ser pensada como informação relevante a ser transmitida para o público. A pele do ator, performer, ou bailarino é também a sua roupa. Ela discute com o corpo e reconstrói, a cada instante, novas formas de pensar corpo-roupa (CRAVO, 2008, p. 164).

Sobre a performance "Semen-te" de Thiago Soares, Viana (2015) afirma que o artista suscita uma nova discussão ao criar um traje fluídico, no sentido dado por ele, pois é flexível e móvel, e ao mesmo tempo feito com um fluido: esperma humano. Aquele corpo nu coberto com tatuagens ficou recoberto por um traje invisível, mas com um novo qualificador que até então não tinha visto com essa potencialidade simbólica: o aroma, que cria sensações e provoca reações nas pessoas. Ao leitor, basta entretanto imaginar a reação que teria, ao presenciar como espectador um homem coberto de esperma de vários outros homens, no chão de um local de ação cênica.

O autor questiona se a reação seria de nojo, indiferença, prazer ou outra. Ele crê que o efeito seja tão significativo e potente quanto o que teria um traje feito nos moldes tradicionais, em tecido, por exemplo. O traje se encaixa na categoria de "sagrado", ainda que para questioná-lo. Se fundamentalistas e diversas religiões ainda proíbem o acesso aos fluidos do corpo através da masturbação, por exemplo, e permitem o uso do esperma apenas para finalidades reprodutivas, desligadas do prazer corporal, conforme Viana (2015) explica, T. Angel escancara abertamente essa questão. Não para julgá-la, mas para apontar caminhos. Ritualisticamente e – ao mesmo tempo – profano, do mundo, resultado das inquietações do próprio artista. Conforme Umberto Eco:

> Porque a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para os transmitir (ECO, 1982, p.17).

É impossível adentrar na cena contemporânea e não ir ao encontro do conceito de Instauração Cênica, criado por Salles

(2004), que se baseia na justaposição e interação do teatro e da dança com a música, as artes visuais, o cinema, a fotografia, a moda, buscando dessa forma uma maior abrangência entre as linguagens artísticas para a prática de cena. A instauração traz e guarda dois momentos: um dinâmico e um estático. Nesta, existe um ambiente montado para determinado acontecimento que pode ser transformado no decorrer da ação. Cria-se um espaço que não é destruído durante a apresentação e pode ser observado como obra de artes visuais sem estar acontecendo a encenação, evocando imagens ali instauradas, contemplando, dessa forma, um momento dinâmico e um estático. A instauração cênica deixa resíduos que perpetuam a memória de uma ação cênica.

Em 2013, a convite da Semana de Antropologia da UFRN, os integrantes da coligação CRUOR[2] Arte Contemporânea realizaram a instauração cênica *Corpo Livre*, onde artistas da cidade foram convidados a dançar ou realizar uma partitura corporal de três minutos, com os corpos nus pintados com pasta d'água no jardim do departamento de antropologia da universidade. Na idéia inicial desta instauração cênica os artistas saem em cortejo, acompanhado por músicos e musicistas, ainda com roupas, o grupo sai de determinado local da cidade e vai a um ponto onde tenha acon-

2. O Cruor Arte Contemporânea é um grupo permanente de arte e cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que passou a concretizar uma Residência Artística no Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado no ano de 2012 a partir da proposta do psicólogo deste hospital Josadaque Pires. A coligação de artistas e investigadores dos processos de criação, conceitos e procedimentos artísticos ligados às proposições da Arte Contemporânea, conforme explica Oliveira (2015), surgiu em 2011, a partir do estabelecimento do projeto de pesquisa de iniciação científica, intitulado "Almodóvar e Kahlo: Estéticas Constituintes Para Processos Criativos", e do projeto de extensão e pesquisa de ação integrada acadêmica, denominada "Processos de Criação em Arte: Vivenciando e Apreendendo Cinema, Dança Flamenca, Cultura Espanhola e Teatro". No mesmo ano a coligação foi premiada com o Edital PROEXT/MEC/SESU para realizar a pesquisa integrada "Arte Contemporânea e Cultura Investigadas Para Conhecer, Apreender e Transformar", o qual congrega ações em nível de graduação e pós-graduação no Departamento de Artes da UFRN nas dimensões de extensão, ensino e pesquisa, congregando seis áreas artísticas: Teatro, Dança, Performance, Cinema, Artes Visuais, Música e Moda. Os referidos projetos são coordenados pela terceira autora deste artigo.

tecido algum tipo de repressão ao corpo; quando os participantes chegam, sentam-se e formam uma mandala. Aqueles que têm o corpo nu, pintado de branco, entram na mandala, tiram as roupas e executam a partitura de três minutos; logo após, colocam as roupas e vão embora da mesma forma que chegaram: em cortejo, propondo assim uma discussão sobre o corpo do artista, o nu na cena, a liberdade em nossas criações e que um corpo nu em cena não é motivo para estabelecer o indicativo de idade, pois a pele pode ser apenas um figurino. Logo, o artista deve ter total liberdade para usar seu corpo nu como obra artística. No entanto, mal compreendida pela instituição, a coligação sofreu um processo administrativo como punição. Processo ganho, o CRUOR Arte Contemporânea pôde então ter a autorização de realizar suas pesquisas e instaurações cênicas dentro da instituição sem qualquer impedimento.

Figura 1: Instauração Cênica Corpo Livre – CRUOR Arte Contemporânea (2013)
Fonte: Site Carta Potiguar (2013), fotógrafo Thiago Franco. In http://www.cartapotiguar.com.br/2013/03/23/nem-toda-nudez-sera-castigada-cruor-e-a-polemica-do-nu/ acessado em 29/05/2019

É interessante pensar que em nossa sociedade, assim como existe uma nudez que é punida e taxada como "atentado ao pudor", existe também aquela que é incentivada pela mídia e pela indústria e não causa qualquer embaraço, repúdio ou estranhamento, como exemplo podemos citar a Globeleza e as propagandas de bebidas.

Na instauração "Corpo Livre", a pele dos artistas é o seu próprio figurino. Afinal, ao se despir, as roupas jogadas no chão se tornam insignificantes e a pele assume o lugar de fala do figurino. E obviamente, neste momento em que a pele entra em evidência na cena e comunica, podemos atribuir a ela a função exercida por um figurino.

Chega a ser cômico e interessante enxergar a pele como uma superfície externa que envolve os nossos órgãos e funciona como uma grande camada protetora, que sustenta e estabelece limites ao nosso corpo, ainda mais quando se tem reações de espanto ou embaraço quando vemos a pele totalmente despida de qualquer vestimenta. Seria então a pele inteira e despida o nosso órgão mais íntimo? Paul Valery já exortou que a pele é o órgão mais profundo (VALÉRY, 1960, p. 215; tradução do autor).

Ao observar o nu presente em uma escultura qualquer, não há choque, espanto ou repulsa, pelo simples fato de não ter vida, órgãos pulsantes e pele. A pele do outro, com todas as suas cicatrizes, marcas, pelos, cores e texturas é capaz de causar desde um êxtase estético até um episódio de pânico, repúdio e censura, como ocorreu na instauração "Corpo Livre".

Em uma outra Instauração Cênica realizada no ano de 2017 na Residência Artística do CRUOR Arte Contemporânea no Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado, localizado na cidade do Natal-RN, intitulada Instauração Cênica "De Aniversário", criada e executada pelo primeiro autor deste artigo e parte prática de seu mestrado em artes cênicas; temos um bom exemplo acerco da temática em

questão. Inspirada na Performance/ Instalação “Pancake” (2001) da artista visual brasileira Márcia X e com temática ritualística e festiva, esta instauração cênica celebrava o aniversário do instaurador da cena e de uma paciente.

O processo de criação desta instauração cênica reverbera o agenciamento de textualidades visuais através das ações cênicas ao produzir imagens/textos. Baseando-se na obra de Dondis (2003, p.51-83), Castilho e Martins, concluíram que:

> No caso do texto visual, trabalhamos predominantemente com as categorias da expressão denominadas de cromática (relativo à cor), eidética (relativo à forma), topológica (relativo a espaço ou à sua organização) e matérica (relativo à matéria) (2005, p. 80).

As categorias estabelecidas pelos autores para o texto visual registram uma escrita em camadas originária de um linguajar espiralado e que propõe por meio de textualidades imagéticas a hibridização dessas camadas no ato de instaurar a cena.

Há na Instauração Cênica “De Aniversário” uma relação intrínseca com os fluidos corporais. Apesar de inspirada na performance/instalação: “Pancake” (2001), da artista carioca Marcia X, essa instauração lembra a proposição “Baba Antropofágica” (1973) de Lygia Clark, em que “carretéis de fios de costura são colocados na boca dos participantes, e estes vão retirando os fios continuamente de suas bocas, e deixando-os cair sobre o corpo de um outro participante” (STRATICO, 2013, p. 91). A diferença é que ao invés dos fios embebidos de saliva, utilizamos glacês, confetes e jujubas para recobrir o corpo do instaurador e que foram sendo retirados do corpo e comidos por quem participava da instauração. Neste sentido, o autor mencionado propõe a seguinte questão:

> Entre a saliva, o cuspe e a baba, Clark prefere a última para designar a essência de sua proposição. A baba reflete um caráter animalesco e primitivo. O bebê baba, enquanto a criança e o adulto salivam ou cospem. O cuspir pode se referir a um gesto de desprezo, ou a secreções motivadas por doenças. Porém, babar refere-se a um descontrole. Os loucos babam. Os enfurecidos babam de ódio.

Clark quer, assim, a baba incontrolada e irracional. E, acima de tudo, esta é uma baba antropofágica, ou seja, uma baba que alimenta as pessoas ou que se alimenta das pessoas – fruto do nutrir-se do corpo do outro (STRATICO, 2013, p.89 e 90).

Figura 2: Lygia Clark – Baba Antropofágica (1973)
Fonte: Stratico (2001), fotógrafo desconhecido. Disponível em: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=354>. Acesso em fevereiro de 2019.

De acordo com Stratico (2001) a proposição de Clark ritualiza um perene processo de morrer e renascer. O microcosmo-ritual da ação assemelha-se a um funeral em que a terra é jogada sobre o corpo. A camada de fios é tão grossa que enfatiza o tempo e a anulação, apagamento ou sepultamento da figura central. A baba, que é antropofágica, é substância que tanto devora como alimenta. Sua procedência e intenção enfatizam que ali, no espaço deste rito, o que existe é absolutamente humano. É entranha, muco, interioridade do corpo. Clark consegue, neste sentido, promover a morte desejada e manifesta, mas consegue, por outro lado tornar perene uma imagem dupla que tanto oferece a energia (baba) ao outro, como recupera (pelas mãos). Este é um ritual de esfacelamento temporário de identidades.

Quando o artista na obra "De Aniversário" deitou sobre a mesa revestida de papel alumínio e fez do seu corpo nu um bolo pronto pra ser confeitado iniciávamos a construção de mais uma imagem no âmbito das memórias expressivas remetendo aos bolos das festas de aniversário que ele frequentou na infância, evocando memórias da infância em cada um dos participantes. Tal imagem precedia da cena de feitura e organização da festa. A cena era composta pelos gestos, expressões, murmúrios dos participantes ao despejar glacês e guloseimas sobre o artista. Desta maneira, havia um gestual que era pegar o saco de glacê localizado debaixo da mesa, furar o saco e espremê-lo em direção ao corpo imóvel e em posição horizontal.

Figura 3: Instauração Cênica de Aniversário, 2017
Fonte:Imagens acervo NACE/CRUOR.

Nesta instauração cênica, reconstituímos algo parecido com a vida uterina de um bebê no ventre materno, do qual reside imerso no líquido da placenta antes de nascer. A temática do aniversário contém em si a celebração da vida e restitui por meio de memórias algo parecido com o que movia o artista junto aos amigos a preparar bolos surpresa para quem estivesse aniversariando. Na ocasião de instaurar esta cena na residência artística do CRUOR Arte Contemporânea, após o artista ter o corpo recoberto pelo glacê pastoso, foi cantando o *parabéns* em virtude do seu aniversário de trinta anos. O artista queria celebrar aquela data com as pessoas que havia convivido por quase um ano e com uma proposta artística que pudesse rememorar a infância em suas festas de aniversário ou pela ausência destas. O artista ofereceu o corpo pele como proposta cênica que pode ser compreendido em outra dimensão, para além do cotidiano, evocando a subjetividade de cada participante da instauração cênica em suas memórias relativas a passagem do tempo.

Foram muitas as proposições realizadas pelo CRUOR envolvendo o corpo. Ainda dentro da Residência Artística do CRUOR Arte Contemporânea no Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado, localizado na cidade do Natal-RN, foi realizada uma Oficina intitulada "*Trabalhando a Identidade: Assemblage com Bonecas de Pano*", trazendo a necessária temática da identidade, de forma lúdica, para ser trabalhada com 4 internas que participavam da pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Visuais que tinha o objetivo de proporcionar uma alfabetização estética, fazendo uso das ferramentas do design de moda e das artes visuais. Nesta oficina, foi feita a impressão das fotografias do rosto de cada interna e coladas nas cabeças das 4 bonecas de pano que seriam trabalhadas pelas internas, fazendo uso de retalhos de tecidos, aviamentos, tintas, entre outros materiais. Inicialmente explicou-se o conceito de *assemblage*, mencionando e ilustrando este momento com as *assemblages* de Artur Bispo do Rosário, além de contar a história dele para as internas

e o que ele fazia com o que encontrava no Hospital. Tudo virava arte. Ouvindo atentamente, cada uma recebeu a sua boneca e começou a desenvolver a sua assemblage com o auxílio da equipe de psicólogos e demais integrantes da Residência.

Como dentro do Hospital não existem espelhos, a fotografia foi a alternativa encontrada para fazer com que as internas pudessem se olhar, se reconstruir e fazer interferências em seus "rostos", em seus "corpos", em seus "cabelos", como se a boneca de pano fosse uma extensão da sua pele. A *assemblage* que mais chamou atenção, embora todas sejam muito interessantes de serem analisadas, foi a de Vitória, que pendurou no pescoço de sua boneca um molho de chaves. Que simbologias existem por trás da escolha de cada elemento? Quantas memórias e questões são trabalhadas por elas enquanto desenvolvem essas atividades?

Figura 4: Assemblage com Bonecas
Fonte: Acervo da co-autora Jéssica Cerejeira

REFERÊNCIAS

CASTILHO, K.; MARTINS, M. M. *Discursos da Moda: semiótica, design e corpo.* São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

CEREJEIRA, Jéssica L. T. *Artes Visuais, Loucura e Moda: Articulações Para uma Alfabetização Estética na Residência Artística do Hospital Psiquiátrico Doutor João Machado.* Trabalho de Conclusão de Curso. Natal: UFRN, 2017.

CRAVO, Mapi. Figurino: *A pele do performer*. In: Coleção Dança Cênica: Pesquisa em Dança volume I. XAVIER, Jussara, Sandra e TORRES, Vera. Joinville: Letradágua, 2008. p. 153-166.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual.* Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *O hábito fala pelo monge*. In: *Psicologia do Vestir*. 2ª edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte.* Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. *Corpos diferenciados: a criação da performance "Kahlo em mim eu e(m) Kahlo".* Maceió: EDUFAL, 2013.

PEREIRA, Dalmir. *Ensaiando Sobre Traje de Cena* in Anais do 8° Colóquio Internacional deModa. Rio de Janeiro, 2012.

SALLES, Nara. *Sentidos: Uma Instauração Cênica. Processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud.* Tese de Doutorado. Salvador: PPGAC/ UFBA, 2004.

SILVA, Amabilis de Jesus da. *Figurino – penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena*. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010.

STRATICO, Fernando. L*ygia Clark e a imagem performática de Baba Antropofágica.* In: *Performance, objeto e imagem: escritos sobre os rastros de uma pesquisa.* Organização de Fernando Amaral Stratico. Londrina: UEL, 2013.

VIANA, Fausto. *Qual a profilaxia para o seu figurino?*.In: Revista ModaPalavra e-Periódico vol.8, n.15, jan./jul.2015.

VALÉRY, Paul. *"L'idée fixe"*. In: Oeuvres complètes. Tome II. Paris: La Pléiade, 1960.

DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.676.136-153

8

Diego Pizarro

O [NÃO] COSTUME DE ADÃO: NUDEZ SOMÁTICA NUM PROCESSO CRIATIVO DE DANÇA CÊNICA

Resumo: *Neste texto são desveladas camadas do processo criativo da obra coreográfica O [não] costume de Adão (2013/2014), inspirada livremente no ensaio Nudez (2010), do filósofo italiano Giorgio Agamben e suas noções de corpo glorioso e veste de graça. Revisando algumas acepções sobre a nudez cênica entre o teatro e a dança, discorre-se sobre o tema em consideração à sua complexidade entre os significados artísticos e dramatúrgicos e a recepção do público. A partir das estratégias de análise da nudez cênica proposta por Karl Toepfer (1996) e da abertura para a somática como modo de estar no mundo é proposta uma nudez somática, resultado de um processo orgânico sem modelo e captura. Compreende-se que tanto o significado quanto a análise dos usos da nudez em cena variam consideravelmente de contexto a contexto e devem ser abordadas caso a caso. Somente assim suas acepções podem ser (re)criadas.*

Palavras-chave: *Nudez cênica; Nudez somática; Processo de criação; Dança; Anatomia Corporalizada.*

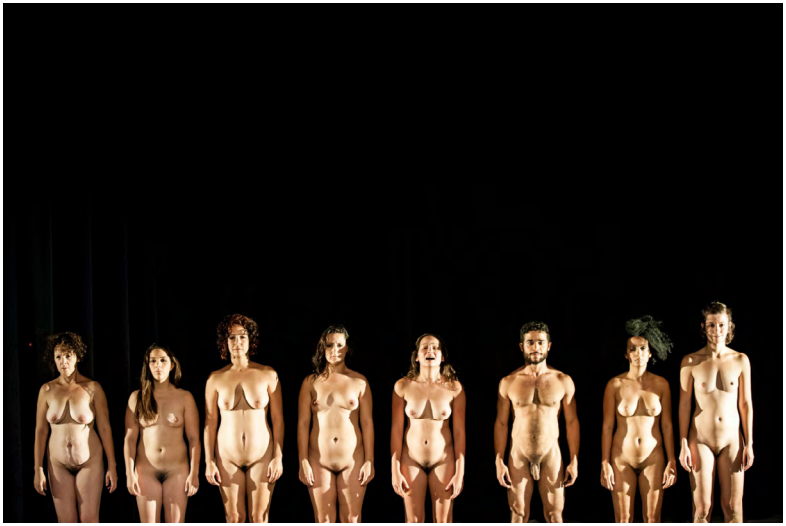


Figura 1 – Cena da obra coreográfica *O [não] costume de Adão.* Foto: Diego Bresani. *Dançarinos*: (esq. para a dir.) Rosana Gontijo, Victória Oliveira, Lisiane Queiroz, Thaís Cordeiro, Thainara Moraes, Gregório Benevides, Nininha Albuquerque, Flávia Cruz.

> "O problema da nudez é, portanto, o problema da natureza humana em sua relação com a graça"[1] (ÔSTMAN, 2009, p. 82)[2].

Os processos criativos do Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação – CEDA-SI[3], em atividade desde 2012, são atravessados e movidos pelas práticas somáticas; não somente como fundamento para a preparação do corpo movente em dança, mas especialmente como mote do próprio processo e desenvolvimento de cenas e estruturas de improvisação. A somática, aqui, mais do que se conectar com métodos somáticos específicos, significa um modo de estar no mundo, ou seja, a integração corpo, mente, ambiente / arte, educação, saúde / sentir, perceber,

1. "The problem of nudity is, hence, the problem of human nature in its relation with grace."

2. Todas as traduções contidas neste trabalho foram realizadas por mim.

3. CEDA-SI é um grupo de pesquisa registrado no CNPQ e sediado no Instituto Federal de Brasília, vinculado à área de Dança do Campus Brasília, Curso de Licenciatura em Dança. O grupo se propõe a produzir pesquisa artística e somática relacionada aos processos de preparação, formação e composição em dança. Vide: www.cedasi.com.br

agir, em cocriação sensível com o espaço de dentro e de fora, com as pessoas participantes do processo e com as pessoas circundantes ao contexto explorado. Um sentido mais amplo de somática emerge de uma prática em que a horizontalidade dá a tônica para as relações em sua diversidade e complexidade espiralada. Nossa realidade sul-americana pós-colonial é o terreno fértil dessas experimentações corporalizadas.

O conceito mais formal de Thomas Hanna (1983, p.1) para a somática é "A arte e a ciência do processo inter-relacional entre a consciência, a função biológica e o meio-ambiente, todos os três fatores compreendidos como um todo em sinergia" [4]. Desde então, muitas revisões e desenvolvimentos sobre este campo foram elaborados e as relações com a dança cada vez mais exploradas. Vivenciar a somática, para mim, significa adentrar um campo transdisciplinar de ecologia profunda na primeira pessoa do plural, ou seja, considerar a não fixação disciplinar na abertura para as possibilidades de inclusão e diversidade, investir no cuidado de si e na sustentabilidade do planeta, e levar sempre em consideração que nossa existência é relacional e coletiva. Um processo somático nunca é um processo que se fecha no espaço interno e individual da pessoa olhando para o próprio umbigo. Pelo contrário, a somática convida à multiplicidade dos encontros e das possibilidades, à inclusão de diferentes perspectivas de existir no mundo e à integração irrestrita de corpo, mente, espírito e emoção. Neste processo, a somática é o paradigma para a pesquisa e para a gestão do conhecimento.

É nessa atmosfera que discuto aqui aspectos do processo criativo de uma obra coreográfica cujo tema envolve a nudez como mote principal. Para tanto, inicia-se o texto apresentando a obra em questão, o processo e os projetos que os originaram; segue-se

4. "The art and science of the interrelational process between awareness, biological function and environment, all three factors understood as a synergistic whole".

para uma revisão dos conceitos de nudez, passando pela noção de 'nudez como acontecimento', de Agamben; e, chega-se à noção de 'nudez somática', como uma possível classificação para a forma como a nudez foi trabalhada no processo por este coletivo.

Em síntese, a obra coreográfica *O [não] costume de Adão*[5] buscou traçar reflexões acerca da nudez na contemporaneidade: o que me expõe em carne para uma testemunha? Incrustada na carne estão as marcas da sexualidade, que, em planos de consistência com os sentidos da alma, provocam inibições, choques, denúncias, desvelamentos. Entre as reflexões é patente a ideia de que nem sempre a nudez coincide com a falta de vestes. A partir da pergunta indutora "qual é a minha nudez?" os dançarinos buscaram refletir intimamente sobre o que significa estar nu, tanto na vida como em cena.

Em resposta à pergunta indutora, uma das atividades realizadas durante o processo previa que cada dançarino cantasse uma música para o grupo. Até então, tínhamos nos debruçado sobre o ensaio *Nudez* (2010), de Giorgio Agamben, e também vivenciado práticas meditativas, somáticas e improvisacionais durante a trajetória da pesquisa. Não se previa necessariamente a obrigatoriedade da nudez como figurino da obra. Na ocasião, uma das dançarinas do grupo, Thainara Moraes, apresentou sua música despida de suas vestes. Pedi, então, que, um(a) a um(a), todos(as) se posicionassem ao seu lado enquanto ela bradava ciclicamente seu hino. A música gospel[6] cantada por ela foi o impulso para que todos se despissem pela primeira vez em coletivo dentro do processo. Com isso, a nudez passou a ser um dos figurinos da obra, utilizada

5. Data de estreia: 06/12/2013. Local: Teatro Eva Herz – Livraria Cultura Shopping Iguatemi – Brasília-DF; Apresentações: Sala Loyola – Centro Cultural Brasília – CCB e IX CONNEPI – Congresso Norte Nordeste de Pesquisa e Inovação. 2014. Centro de Convenções Pedro Neiva de Santana – São Luís-MA. Para apreciação de um registro em vídeo da Versão 2 da obra coreográfica, vide: <https://vimeo.com/215927611>.

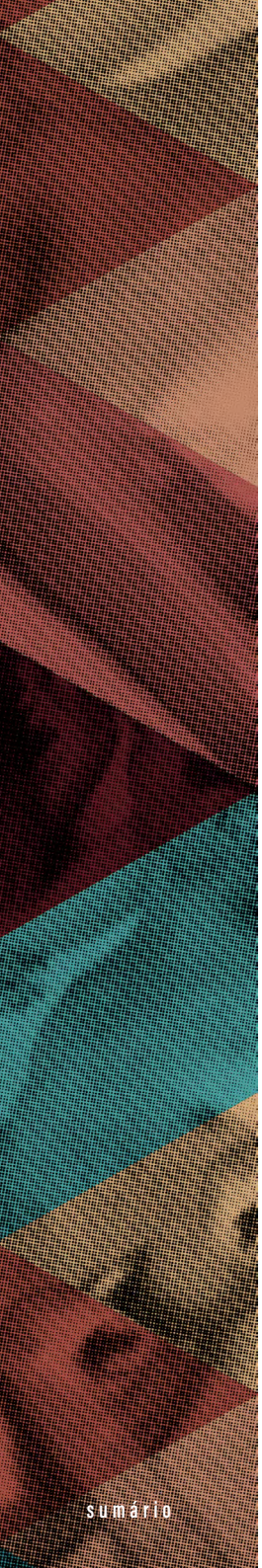
6. Música *Me Derramar*, na versão brasileira de Beto Tavares, após a versão em língua inglesa de Craig Musseau, *Pour out my heart* (2000).

em acordo com as buscas de cada um(a) e sua própria pesquisa acerca da temática.

A motivação para que os(as) dançarinos(as) se despissem de suas vestes foi, de fato, uma combinação de fatores: sejam as profundas experiências com práticas somáticas na investigação das diferentes camadas teciduais do corpo, que serão discutidas mais adiante; seja o chamado de Agamben (2010) para uma teologia da nudez; ou, então, o despojamento da dançarina que cantou a música de forma angelical, e o impacto de seu corpo desnudo enquanto louvava a Deus com um hino gospel, o qual fazia sentido em sua busca pessoal; seja ainda o espaço aberto da estrutura de improvisação forjada na atmosfera do ambiente criativo desde antes do início do processo.

É relevante e oportuno considerar que todos os integrantes do elenco eram, à época, estudantes do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília, juntos desde 2012 em torno do CEDA-SI. Assim, possuíam pouca experiência cênica, pouca experiência com o movimento dançado e quase nenhuma experiência com práticas somáticas. Desse modo, observa-se que essa obra coreográfica inaugurou afortunadamente um interesse do coletivo para se abrir a novas experimentações. Além disso, a obra marca também minha própria abertura para a investigação sobre o que hoje chamo de Anatomia Poética[7], integrando princípios somáticos em processos de composição em dança.

7. A pesquisa de doutorado que realizo no momento chama-se "Anatomia Poética em (de) composições: processos performativos de criação em dança movidos pela anatomia corporalizada do Body-Mind Centering™ e do Método GDS®". Previsão de conclusão em julho de 2020.



Por que eles(as) estão nu(as)?

A nudez é, de fato, recorrente na cena contemporânea, chegando a se configurar inclusive como um tipo de clichê: "As pessoas adoram ficar nuas", "Mais um espetáculo com gente pelada". Afirmações como essas, muitas vezes de cunho pejorativo, vindas também da própria classe artística sobre a nudez em cena dão pistas a respeito do esgarçamento de seus usos e, talvez, inclusive, sobre uma reatividade aos seus significados. Busco aqui entender, todavia, o que mais a nudez pode dizer através da dança contemporânea que ainda não foi dito, com foco no processo mais que no produto, considerando também a nudez como um tipo de figurino[8]. Conforme nos apresenta Sousa (2012, p. 50), quando trata da nudez no Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa:

> [...] o nu não é compreendido como ausência, mas como figurino, ou seja, é a própria vestimenta eleita para a cena. Procuro mostrar que este paradoxo apresenta-se somente quando insistimos em entender o vestido em termos de vestimentas, de roupas: assim como se pode estar nu metaforicamente, como observa a própria definição da palavra (falta de adorno ou enfeite natural, desarmado, desprotegido, grosseiro, tosco, patente, sincero, desembainhado, sem amparo), proponho que neste caso, a vestimenta é também metafórica, representa uma série de valores literalmente incorporados pelos atores em relação à posição de sua própria arte, subversiva e atrelada aos movimentos da contracultura eclodidos ao final da década de sessenta.

A categoria de análise da nudez no processo de Zé Celso corrobora com o estudo proposto por Jaeger (2009), que assume em sua discussão que o uso da nudez na dança cênica pode somente

8. Como desdobramento deste projeto de extensão realizado entre 2013 e 2014, com apoio do Edital PROEXT MEC/SESu 2013, a questão do figurino e suas camadas poéticas, tanto nos palcos como na vida docente, deram origem a um programa de extensão também com apoio do Edital PROEX/MEC SESu 2015, denominado de "As Peles Comunitárias do Dançarino Contemporâneo: integrando os sentidos, a somática e o figurino no contexto artístico-social da Educação Profissional e Tecnológica", realizado entre 2015 e 2016. Este programa deu origem a diversas atividades, pesquisas, publicações e obras coreográficas nos anos subsequentes.

ser analisada caso a caso. Não existe modelo de um melhor uso, ou um uso apropriado, mas sim um contexto a ser explorado. Por isso, decido tratar de um caso prático de uma obra coreográfica dirigida por mim, cujo processo classifica o uso da nudez como resultado de experiências somáticas específicas, ou seja, uma nudez somática.

O processo de criação desta obra fez parte de um projeto de extensão artístico-educacional, em que aspirantes a artistas-docentes puderam vivenciar durante um ano todos os passos de um processo de criação em dança, desde a pré-produção até a pós-produção, incluindo os aspectos formativos do artista da dança. Assim, mesmo que o resultado estético pudesse conter questões dramatúrgicas frágeis, de fato, a vivência processual atingiu a maioria de seus objetivos, entre pesquisa, criação e apresentação pública, esta como elemento fundamental do processo. Colocar sua nudez perante o olhar do público foi um fator fundamental para que os(as) dançarinos(as) continuassem intrigados pela temática, fazendo com que novas versões da obra e novas investigações surgissem na continuidade desta pesquisa artística em processo.

> O corpo nu num palco reintroduz o olhar e o *corpo** "privado" do espectador ou da espectadora, os quais não podem permanecer na ficção e se reencontram na realidade da exibição e do desejo. O nu é portanto um escândalo semiológico: ele nos lembra oportunamente que a cena não é só representação e signo do real, mas convocação e ostensão desse real (PAVIS, 1999, p. 263, ênfase do autor).

Segundo Pavis (1999, p. 263), é necessário distinguir alguns usos da nudez, entre o teatro erótico, que usa a nudez para encher os olhos, e o teatro de ficção, "[...] onde o ato de desnudamento obedece às exigências da função dramática". Nas Artes Cênicas, então, existe uma maior complexidade no julgamento da nudez sem trazer o jugo dos moralismos, pois é o artista que está ali com toda a sua potência celular; há um erotismo latente na relação intérprete-plateia-intérprete. Portanto, no contexto aqui discutido, o ato de desnudar-se literal e metaforicamente para o público foi um fator

decisivo para a continuidade do processo. Como em uma catarse coletiva, a temática da nudez gerou uma energia cíclica no grupo: de tanto ensaiarem sem vestes, por quase dois anos seguidos, a nudez como figurino passou a perder seu sentido original e uma nudez metafórica da alma tomou a frente, quando iniciamos um novo processo sobre a temática das violências cotidianas. A nudez é "[...] sempre o espaço de uma crise existencial, o tubo de ensaio e a caixa de ressonância da visualização da vida e da morte, do gozo e do terror" (PAVIS, 1999, 263).

Para Toepfer (1996, p. 77), a nudez em cena se relaciona, antes de tudo, com a questão de mostrar e de ser visto e "é uma forma extrema de realismo que busca dissolver as diferenças entre realidade e representação. Obviamente o artista da cena deseja que o espectador veja o corpo como ele 'realmente' é". De fato, em *O [não] Costume de Adão,* os corpos ali apresentados dizem respeito *às* realidades experienciais dos(as) dançarinos(as). O intuito *é* mostrar suas marcas, suas estrias, suas cicatrizes, seus pelos, sua cor, suas feridas e suas camadas dérmicas, a partir das quais muitos sentidos podem ser atribuídos na recepção do público, em relação à música e ao contexto apresentados. Não são personagens, são eles(as) mesmos(as) dançando as mazelas de seus somas, ou seja, corpos vivos em processo de despudor, de desnudamento de suas camadas além das capas de roupas, da camada de pele, da fáscia e dos ossos: *é um desnudar de tecidos.* Foi, de fato, o início de um desnudar das camadas teciduais; tecidos tramados com as influências sociais ao longo de seu processo de autodescoberta na dança e na vida.

Na dança cênica ocidental, também se evoca a discussão acerca de como a nudez se apresenta e é recebida em diferentes artes das cenas, como na dança e no teatro. Remetendo-se às décadas de 70 e 80, Sparshott (1995, p. 305), por exemplo, consi-

dera que a nudez não era comum na dança cênica[9] tanto quanto no teatro e no cinema – mesmo que, segundo ele, estas últimas geralmente não tinham muita justificativa dramática para tal. "Dançarinos, mais do que atores, conservam no palco suas identidades pessoais, porque, mesmo que eles estejam interpretando uma personagem, são deles a dança que estamos assistindo, não dos personagens"[10]. Contribuindo para esse pensamento, Jaeger (2009, p. 37), afirma:

> Em comparação com a fotografia ou a pintura, o desejo ou a intenção do dançarino nunca desaparece por completo na apresentação ao vivo de uma dança; nem é o dançarino parecido com um ator, cujo *self* parece estar imerso na apresentação da personagem em uma peça. Os dançarinos geralmente têm visivelmente músculos tonificados bem desenvolvidos e atípicos poderes corporais de movimento, e expressam gestos além do que uma pessoa normalmente pode fazer[11].

Tanto para Sparshott (1995), quanto para Jaeger (2009), a pergunta que surge para o público quando presencia a nudez na dança cênica é algo como "por que eles estão nus?" A atribuição de sentido e uma justificativa dramática para a nudez, então, fariam parte desse primeiro questionamento, o que por si só já provocaria um distanciamento da obra. Supostamente, a ligação do espectador com a obra somente seria retomada pelo evento do reconhecimento de um sentido para tal. Nesse âmbito, "[...] apesar de que olhar para corpos nus seja prazeroso por quaisquer razões, na dança

9. Toepfer (1996, p. 83) menciona os coreógrafos Hans Van Manen (Países Baixos, 1932-), Pina Bausch (Alemanha, 1940-2009) e Flemming Flindt (Dinamarca, 1936-2009) como representantes de uma "nudez balética". A coreógrafa estadunidense Anna Halprin (1920-), fundadora da dança pós-moderna americana na costa oeste, também utilizava nudez em algumas de suas obras dos anos 1960 e 1970.

10. "Dancers, more than actors, retain on stage their personal identities because even if they are in character it is they whose dancing we are watching, not the characters".

11. "In comparison with a photograph or painting, the dancer's will or intentionality never entirely disappears in a live performance of a dance. Nor is the dancer quite like an actor, whose self seems submerged in the presentation of a character in a play. Dancers usually have visibly well developed, toned muscles, untypical physical powers of movement, and expressive gestures beyond what the average person can do".

cênica alguns desses prazeres são derivados dos significados com os quais a nudez pode contribuir para o trabalho como um todo"[12] (JAEGER, 2009, p. 50).

No período de pouco mais de um ano em que a obra *O [não] Costume de Adão* foi apresentada publicamente em contextos diversos, foi possível vivenciar certo alvoroço causado pela nudez, desde o receio dos demais estudantes da instituição em participar de futuros projetos do grupo de pesquisa – como se existisse uma obrigatoriedade implícita da nudez –, até comentários de que a nudez apresentada por nós não causava choque na plateia, mas sim um olhar integrado e sensível. De fato, o objetivo nunca foi chocar, nem romper com nenhum tipo de amarra, mas sim dar vazão a um movimento natural vivido no processo instaurado pela somática e pelas sugestões de Agamben sobre a temática da nudez.

Corpos vestidos de graça

O ensaio *Nudez* (2010), de Agamben, inicia com uma reflexão acerca da performance de Vanessa Beecroft, *VB55*, apresentada em 2005 na *Neue Nationalgalerie*, Berlim. Nela, cem mulheres nuas – na verdade, cobertas por meias-calças transparentes – encaram o público. "Elas observam os observadores assistindo-as, fecham o olhar e desviam os olhos. Uma estranha barreira parece surgir entre espécies"[13] (COULOMBE, 2010, p. 15). Segundo Agamben (2010), as moças, especialmente as mais jovens, lançavam um olhar aborrecido e impertinente sobre os espectadores, causando uma inversão de papéis; é como se os espectadores vestidos estivessem nus e

12. "[…] although looking at nude bodies is pleasurable for any reasons, in theater dance some of the pleasure is derived from the meanings nudity can contribute to the work as a whole".

13. "They watch the viewers watching, shut off their gaze and turn their eyes away. A strange barrier seems to rise up between species".

passassem também a ser observados por outros espectadores. As modelos nuas de Beecroft nos mostram uma nudez que nada deseja e, por isso, a nudez do corpo humano entrava em questão pelo não acontecimento.

Inspirados pelas reflexões de Agamben sobre a referida performance e outra análise sobre a moda no mesmo ensaio, desenvolvemos uma cena denominada de "desfile amorfo", em que mulheres nuas calçando somente sapatos de salto alto criam um padrão de deslocamento pelo palco, recriando um desfile e pausando em posições de pilha de corpos, cujo topo é dominado por uma só figura. O desfile prossegue até se transformar progressivamente em uma exibição de corpos deformados, nitidamente fora de qualquer padrão de beleza e de normalidade ditado pela moda (Figura 2).

Figura 2 – "Desfile amorfo", cena da obra coreográfica *O [não] costume de Adão.* Foto: Diego Bresani. *Dançarinas:* (cima para baixo) Flávia Cruz, Thainara Moraes, Victória Oliveira, Rosana Gontijo, Lisiane Queiroz, Thaís Cordeiro.

No caso desta cena, reitera-se o uso da nudez como elemento dramatúrgico da obra, a partir do qual se tece a crítica em relação aos corpos perfeitos de revistas femininas, causando certo desconforto no observador, o que é potencializado pelo silêncio e pelas pausas longas ou curtas. Em nenhum caso, porém, a nudez aqui é pornográfica, pois, segundo Toepfer (1996), esta exige uma relação sugestiva específica com a plateia. E a única sugestão aqui é da nudez como veste, uma veste obrigatória. "A moda é a herdeira profana da teologia da veste, a secularização mercantil da condição edênica pré-lapsária"[14] (AGAMBEN, 2010, p. 95).

Para desenvolver o pressuposto de que "A nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma marca teológica" (AGAMBEN, 2010, p. 73), o autor retoma a mitologia de Adão e Eva, no livro de Gênesis, para discutir que, mesmo estando sem roupas no Jardin do Éden, eles não estavam nus, pois se encontravam vestidos de graça: a graça divina livre de pecado. A nudez, para o autor, carrega uma herança teológica profunda, aparecendo como tal muito rapidamente e de forma negativa em dois momentos: 1- quando se veem despidos das vestes de graça e pela primeira vez sentem vergonha ao se perceberem nus pelo pecado, ao que confeccionam tangas com folhas de figueiras para cobrir suas partes; e, 2 - quando se despem para vestir as vestes de couro fabricadas por Deus. Desse modo, não existiria no cristianismo "uma teologia da nudez, mas tão-só uma teologia da veste" (AGAMBEN, 2010, p. 74). Sendo assim, conforme descreve Carlos Salzani (2016, p. 48), "[...] a nudez do corpo humano é, na cultura ocidental, sempre já prisioneira de um dispositivo cultural e teológico – um dispositivo de poder – que essencialmente a coloca em questão e a torna impensável"[15].

14. Na crença pré-lapsariana, entende-se que Jesus encarnou com uma natureza humana semelhante à de Adão antes da queda, ou seja, diferente de nós. Na crença pós-lapsariana, Jesus teria encarnado com natureza semelhante à de Adão após a queda, ou seja, com tendências pecaminosas como todos os humanos, o que não quer dizer que era pecador, mas simplesmente que possuía tal tendência e nesse caso todos teríamos que passar pelas mesmas provações de Cristo.

15. "[…] the nudity of the human body is, in Western culture, always already prisoner of a cultural and theological apparatus – a power apparatus – which essentially calls it into question and makes it unthinkable".

Ainda segundo Salzani, o ensaio *Nudez* responde às críticas sobre o livro *Homo Sacer* (1995), de Agamben, que inicia seu projeto com o termo "vida nua", podendo ser iluminado nesse âmbito do ensaio, mas especialmente iluminando o seu projeto filosófico e político[16]. A nudez como dispositivo conecta inexoravelmente a nudez à vestimenta e a natureza à graça. "*A nudez* é assim definida pela não *nudez, pela vestimenta da qual foi despojada*. A nudez é, portanto, *impossível*: existe somente desnudamento, somente o despir-se; e o corpo nu permanece obstinadamente *inatingível*"[17] (SALZANI, 2016, p. 50, ênfases do autor).

Justifica-se, então, a afirmação de Agamben sobre a nudez como acontecimento e não como estado, ou seja, nesse sentido, nudez nunca é algo estável, mas sim processo de adição ou subtração de vestes. As diversas cenas de *O [não] Costume de Adão* apostam na nudez como acontecimento, no despir-se e vestir-se, na nudez do corpo glorioso e na nudez do corpo pecaminoso, a nudez da vergonha e do pecado, a nudez como processo e trânsito, o mote e o fio que conecta este processo criativo e o fio dramatúrgico que guia uma possível narrativa dos corpos em movimento. A cena "manipulação dos corpos" (Figura 3) e "dança edênica" (Figura 4) ilustram a pesquisa dessa noção de nudez como acontecimento. A primeira cria um mecanismo de toque e condução dos corpos investindo na relação mulher-homem, em que os dois dançarinos homens são provocados até um limite em que não podem reagir diretamente às provocações a que são submetidos, desnudando-se em camadas contínuas que partem do questionamento sobre os padrões de comportamentos cotidianos até a perda total de suas vestes. Na segunda cena, realizam uma composição instantânea para um novo desnudamento da pele para dentro, agora provocado pelo movimento e pela voz.

16. Ao seu projeto, Agamben dá o nome de biopolítica, termo que já havia sido introduzido por Michel Foucault. A intenção fundamental do projeto é tentar entender "[…] as relações entre o homem e o poder, a política e a teologia" (ÔSTMAN, 2009, p. 71).

17. "Nudity is thus defined by non-nudity, by the clothing from which it has been stripped. Nudity is therefore impossible: only denudation exists, only baring, and the naked body remains obstinately unattainable".

Figura 3 – “Manipulação dos corpos”, cena da obra coreográfica *O [não] costume de Adão*. Foto: Diego Bresani. *Dançarinos:* (esq. para dir.) Lisiane Queiroz, Rafael Alves, Gregório Benevides, Flávia Cruz.

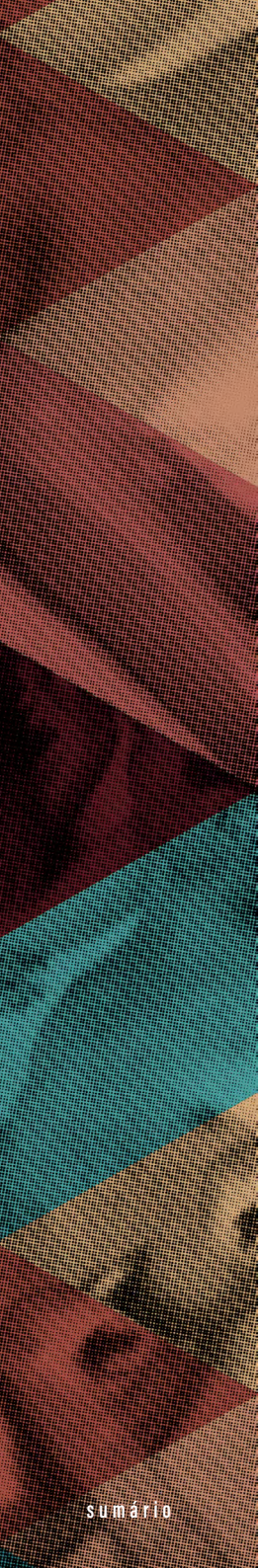
Figura 4 – “Dança edênica”, cena da obra coreográfica *O [não] costume de Adão.* Foto: Diego Bresani. *Dançarinos:* (cima para baixo) Gregório Benevides, Rafael Alves.

Da nudez mítica à nudez somática

Para Toepfer (1996, p. 76), "A nudez em cena refere-se à exposição dos identificadores sexuais mais eroticamente excitantes e excitáveis do corpo, com a exposição dos genitais sendo a mais completa 'prova' da vulnerabilidade ao desejo e ao olhar apropriado do outro"[18]. Em meio às contradições que envolvem a recepção do corpo nu em cena pelo público, o autor promove uma interessante análise instrumental. Esta parece servir também para os artistas da cena a fim de observarem alguns usos da nudez em cena. Nos anos 1960, a nudez no teatro significava mais uma liberação ou liberdade corporal contra as amarras impostas por certos códigos comunicativos; nas décadas seguintes de 1970 e 1980, novas estratégias apareceram, e, a partir dessa observação, ele traça uma análise comparativa de nove estratégias que levam o espectador a ler a nudez em cena de formas distintas. As estratégias de leitura que ele propõe seguem uma lógica baseada na análise de diversas obras, considerando os contextos caso a caso. A saber, nudez mítica, nudez ritual, nudez terapêutica, nudez modelo, nudez balética, nudez não inscrita, nudez inscrita, nudez obscena e nudez pornográfica.

Sugiro, a partir do processo criativo de *O [não] Costume de Adão*, uma nudez somática, ou seja, fruto de um processo orgânico do corpo em movimento. Nesse processo, partindo da anatomia corporalizada do *Body-Mind Centering*™[19] e sua abordagem dos sistemas corporais, realizamos uma cartografia dos diferentes tecidos corporais no processo criativo em questão, experimentando movimentos e modulando estados de presença a partir da expressão das diferentes camadas da pele, diferentes camadas dos ossos, fáscias (tecido conjuntivo), músculos, sangue (arterial, venoso e capilares),

19. BMC foi criado pela estadunidense Bonnie Bainbridge Cohen e colaboradores a partir dos anos 1960. É uma prática transformadora que inclui a anatomia corporalizada (sistemas corporais), o desenvolvimento do movimento da criança (linguagem do movimento) e a embriologia dos processos de corporalização de espaços.



linfa, líquido sinovial e fluido cérebro espinhal. Camada por camada, fomos adentrando da pele para dentro e da pele para fora, de forma não linear, mas espiralada e cíclica, expandindo as possibilidades de um desnudar-se, um descamar-se literal e metafórico.

A anatomia corporalizada não é metafórica, ela é um processo vivo de abertura para as diversas expressões dos diferentes tecidos. A somática justamente nos chama a modular, a romper com quaisquer padrões de fixação, com vistas à transformação pessoal e coletiva, em colaboração sistêmica.

Chamo de 'nudez somática' o corpo nu apresentado e vivenciado neste processo, pois surgiu como resultado de modulações e repadronizações pessoais e coletivas. O acontecimento citado anteriormente, em que todos tiraram as roupas e se juntaram à dançarina que cantava seu louvor é um exemplo disso. A nudez surgiu livre de imposições, apareceu como um fluxo orgânico e resultado de uma autoridade somática (JOHNSON, 1992), ou seja, fundada no conhecimento próprio do corpo, subjetivo, experiencial e singular.

De fato, conforme já apontado, após dois anos de processo, houve uma retração dessa nudez sem roupas e a mesma nudez somática passou a atender a outros desígnios bastante profundos, como o desnudar da alma, um despir-se de pré-conceitos e de padrões que tendem a fixar e capturar sentidos. Não importava mais se os órgãos genitais apareciam ou não, importava mostrar outras camadas da própria existência, repadronizando-as.

Assim, no contexto desse processo e de outros que se seguiram pelo CEDA-SI, a estratégia da somática como nudez literal e metafórica foi capaz de transcender e transformar desejos e caminhos, promovendo abertura e ressignificação às poéticas da nudez. Uma continuidade deste processo está por vir, na urgência dos questionamentos que provocou no passado, e ainda provoca, especialmente em momentos obscuros em que arte, ética e política estão bastante latentes em nosso país. Uma trilogia da nudez: Arte? Ética? Política?

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2010.

COULOMBE, Maxime. Nudité ennuyée: sur les mannequins de Vanessa Beecroft / Bored Nudity: Vanessa Beecroft's Models. *Espace: Art actue*l, Montreal, n. 93, p. 12-15, outono 2010. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2010-n93-espace1510522/63077ac/>. Acesso em: 30 mai. 2019.

HANNA, T. Dictionnary definition of the word somatics. Somatics, v. 4, n. 2, p. 1, 1983.

JAEGER, Suzanne. Finding a Pedagogical Framework for Dialogue about Nudity and Dance Art. *The Journal of Aesthetic Education,* Champaign, IL, v. 43, n. 4, p. 32-52, inverno, 2009. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25656246>. Acesso em: 25 mai. 2019.

JOHNSON, Don Hanlon. *Body:* recovering our sensual wisdom. [1982] Berkeley, California: North Atlantic Books, 1992.

ÔSTMAN, Lars. Agamben. Naked Life and Nudity. *Danish Yearbook of Philosophy*, Copenhagen, Dinamarca, v. 45, p. 71-88, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SALZANI, Carlo. Nudity: Agamben and life. *Pléyade*, Santiago, Chile, n. 17, p. 45-64, janeiro-junho 2016. Disponível em: <http://www.revistapleyade.cl/pleyade/ediciones/numero-17/>. Acesso em: 20 mai. 2019.

SOUSA, Maria Angélica Rodrigues de. A nudez em cena: teatro oficina, o espelho mágico e o nu artístico. *Revista Habitus*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 7-23, 2011. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br7>. Acesso em 01 de jun. 2019.

SPARSHOTT, Francis. Some aspects of nudity in theatre dance. *Dance Chronicle*, London, v. 18, n. 2, p. 303-310, 1995.

TOEPFER, Karl. Nudity and Textuality in Postmodern Performance. *Performing Arts Journal*, Cambridge, v. 18, n. 3, p. 76-91, setembro, 1996. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3245676?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 30 mai. 2019.

DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.676.154-168

9

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

A NUDEZ COMO CAMPO REATIVO E CONSEQUENTE MÍDIA DE EXPERIÊNCIAS PESSOAIS

PROCESSO DE/EM CRIAÇÃO

Os estudos dos processos de criação em dança se organizam em conexões, e envolve tudo e todos, e co-evolui em interações múltiplas e constantes. Supõe-se que o processo de criação em dança fora das redes digitais, que ocorria de forma majoritariamente individual sem tanta visualização, com ontologias distintas, agora é possível ser praticado de forma mais colaborativa e seu eixo de distinção está na transformação dos meios técnicos de comunicação, ampliando a configuração dessa realidade. Cada pessoa que participa, e emite opinião enquanto voz parece se tornar co-autor. Vivemos implicados no meio em que estamos, e viver em rede sugere um mundo onde tudo pode ser inventado para ser partilhado com outros, que também podem estar nesse processo.

> Em todas as sociedades, a humanidade tem existido em um ambiente simbólico e atuado por meio dele. Portanto, o que é historicamente específico ao novo sistema de comunicação organizado pela integração eletrônica de todos os modos de comunicação, do tipográfico ao sensorial, não é a indução à realidade virtual, mas a construção da realidade virtual (CASTELLS, 1999, p.459)[1].

Uma qualidade na constituição dessas redes pode ser descrito pela rápida conexão que se faz em encontrar pares que compartilhem posts. KATZ (2014) amplia a perspectiva de pensar sobre isso quando fala de nossas ações motoras e como essa reverberação pode criar condições para encontros compartilhados sobreviverem:

> Vivemos hoje um cotidiano de prontidão permanente para a comunicação [...] A multiplicidade de formas de contato fica estampada em cada uma das telas que nos acompanham (computadores, celulares e tablets), atestando a habilidade que desenvolvemos para conviver, cada vez mais confortavelmente, com diferentes programas ao mesmo tempo (sms, facebook, e-mail, instagram, twitter, whatsapp etc.). (KATZ, 2014, p. 3)

1.Professor universitário e sociólogo espanhol. Autor da Trilogia, "Sociedade em Rede - A Era da informação: Economia, sociedade e cultura".

E, em consequência:

> O corpo tornou-se um aplicativo (corpo apps) da biopolítica que nos governa. Não é prudente, portanto, pensar a dança fora dessa moldura. (Idem)

Um olhar interessante é lançado quando se observa os atores na rede e em rede, e verifica-se que existe a dificuldade em lidar com determinados fatos sem implicações emocionais. A revolta se faz quando ocorre uma publicação de fotos de nudez, imediatamente surge ao lado, comentários radicais e falaciosos em relação a determinado evento, denotando raiva e opiniões intempestivas, expandindo e distorcendo informações. Nesse momento enquanto co-autores, esses *corposmídia* de posicionamentos pessoais se fazem multiplicadores das vozes. Segundo Manuel Castells, a cultura da sociedade em rede propõe "[...] condições para uma forma de prática comum que permite a um movimento sem liderança sobreviver, deliberar, coordenar, expandir-se" (2013, p.167) e ao mesmo tempo atrelada a um tipo de relação implicada no com-sentir[2], ou no entendimento de amizade perfeitamente aplicável ao modelo que rege o pensamento político nesse ambiente.

> A amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria. Mas isso significa que a amizade tem um estatuto ontológico e, ao mesmo tempo, político. A sensação do ser é, de fato, já sempre dividida e com-dividida, e a amizade nomeia essa condivisão[3] (AGAMBEN, 2009, p. 16).

A citação do termo "amizade" citada por Giorgio Agamben tão utilizado nesse ambiente se faz para aproximar o entendimento compartilhado nesses processos de movimento permanente que se

2. Segundo a tradução de Vinícius Nicastro Honesko, do livro, "*O que é Contemporâneo? e outros ensaios*. Agamben acaba por fazer um jogo nos significantes: consentir e com-sentir, isto é, um dar consenso ou aprovação e um sentir com o outro (AGAMBEN, 2009, p. 15).

3. "Lembremos que condivisione, em italiano, significa "o compartilhar", (...) ainda que seja um neologismo em português, esboça melhor a leitura de Aristóteles feita por Agamben" em "*O que é Contemporâneo? e outros ensaios*, tradução Vinícius Nicastro Honesko (2009, p. 16)

apresentam em/nas redes, nas imagens que colam e geram discussões e como campo político de atuação, na continuação como dispositivo comunicacional para pensar corpo, segundo Adriana Bittencourt Machado (2007, p. 38):

> O corpo como sistema longe do equilíbrio, não participa de regras universais e sim, locais, pois depende do tipo de processo em que se encontra. O corpo, então, media esses fluxos para atingir uma meta-estabilidade: breves transações de acomodações temporárias.

A complexidade das informações levantadas nas redes sociais que gere a sociedade implica em precisarmos problematizar o modo como vivemos. A cultura digital promove a produção e reprodução de muitas ocorrências, prolifera discursos, reproduz comportamentos e algumas vezes negligencia modos de ser e estar no mundo. Como exemplo ilustrativo faz-se pontual refletir sobre a ação de uma performance que envolve nudez e a relação criminalizada movida pelos "amigos" da rede, assim como um campo político de atuação, e a lançar um olhar crítico quanto aos discursos produzidos entre os envolvidos nessa teia.

> Os discursos religiosos, judiciários, terapêuticos e, em parte também, políticos não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis pré-estabelecidos. (FOUCAULT, 2008, p. 39)

A dança nesse caso se organiza concomitantemente como uma proposição artística, que tem no corpo sua potência política e, ao mover-se funciona e reage como referência capaz de assumir e gerar informações, a partir dos afetos criados de uma relação potente e reflexiva quanto às questões que a tocam. Quando uma proposta artística tensiona fatos e questiona modos de organização de uma sociedade, se faz capaz de refletir biopoliticamente, a partir de proposições compartilhadas, tendo o discurso como uma reverberação do que pode ser dito, porque todas as coisas tendo manifestado sentido, segundo Michael Foucault no seu livro *Ordem do Discurso* (2008, p. 49) "podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si".

CORPO QUE FASCINA E REPUDIA

Problematiza-se essa discussão com a proposta teórica de Vida Expandida (Castells, 2013) e o conceito de Exhausting Dance (Lepecki, 2017) e a olhamos a partir da Teoria Corpomídia (Katz&Greiner, 2005). Como exemplo ilustrativo faz-se pontual descrever sobre a intervenção do performer Aguinaldo Moreira de Souza[4], professor da instituição e na época aluno do curso de filosofia da UEL - Universidade Estadual de Londrina. Esse apresentou como monografia final uma performance nos campos da instituição. O trabalho teórico foi intitulado: “Compreender e imaginar o texto e cena mediados por um estudo estético-politico”.

Diante de alguns questionamentos pessoais sobre o modo de apresentar o trabalho final da sua graduação e enquanto funcionário da instituição, o performer buscou discutir o modelo hegemônico de apresentação teórica formatado pela academia, e propôs via rede social uma chamada para participação. O acontecimento ocorreu em fevereiro de 2016, tendo 25 minutos de duração e foi realizada dentro da Universidade Estadual de Londrina, no Centro de Ciências Humanas em Londrina no Paraná. Desde a convocação, feito numa rede social, o formato de apresentação escolhido pelo diretor parece querer representar a forma de resistir às violências no qual o corpo se encontra exposto.

> Porque as pessoas só podem desafiar a dominação conectando-se entre si, compartilhando sua indignação, sentindo o companheirismo e construindo projetos alternativos para si próprias e para a sociedade com um todo. (CASTELLS, 2013, p. 166)

4. Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1992), mestrado em Letras Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1998) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003). Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, expressão corporal, interpretação teatral, semiótica e discursos interartísticos.

A chamada ao evento foi feita numa página do Facebook, isso possibilitou ao estudante/diretor e professor acionar um público diverso a se inscreverem *online* e fazerem a performance e participar do processo. Esse ajuntamento de pessoas são componentes indispensáveis na prática e na organização de qualquer tipo de movimento que proponha se expressar contra o sistema hegemônico dominante. No primeiro momento, a ideia e concepção do autor buscou sair de um padrão ou norma estabelecida para apresentação que seria em uma sala de aula fechada. O artista escolheu um espaço que pudesse ampliar e dar visibilidade a sua discussão de desestabilizar conceitos, deslocar falas e comportamentos normativos. Conseguiu e provocou reações, principalmente nos jornais, sites e blogs online.

Diante desse pensamento a uma realidade virtual, a ação artística representou cenas do massacre do Carandiru[5] e da montanha de corpos cinza (cremados) em referência ao Holocausto[6]. Seguindo suas indicações, na tentativa de aproximar essa ideia central aos participantes da cena, ele selecionou referências ilustrativas para que os artistas pudessem compor as cenas e fizessem suas aparições. A pesquisa do diretor se fez a partir de filmes, imagens videográficas, leituras de livros, jornais sobre o tema, reportagens do Carandiru e fotografias de um campo de concentração na Alemanha, local visitado pelo profissional na época dessa montagem.

O corpo envolvido em processos de criação ressoa experiências pessoais que se potencializam como *mídia de si mesmo,* ou seja, *Corposmídia* em ação no mundo. Como possibilidade de usar as referências apresentadas e apropriadas pelos *Corposmídia*

5. Fato ocorrido em 2 de outubro de 1992, no Brasil, em São Paulo. Uma intervenção da Polícia Militar para conter uma rebelião na Casa de Detenção causou a morte de 111 detentos.

6. Impossível reproduzir essa atrocidade que assombra a todos os viventes desde meados do século XX. O diretor faz uma reprodução ficcional como tentativa para chamar atenção para o momento político que estamos vivendo.

à proposta em ação, na busca à articulação desses corpos perceberem como foram afetados por essas imagens e como externalizá-las, foi sugerido alguns movimentos/ações na tentativa de ressoar essas experiências em forma de resistência e aproximação à política de sobrevivência.

> Ser do mundo (ou pertencer a ele) é uma questão filosófica que remonta à filosofia política de modo geral. Buscar um modo de expressão desse pertencimento exige que o sujeito (tanto o iletrado quanto o estudioso, tanto o filósofo quanto o artista), que pertence ao mundo, estabeleça um caminho, uma forma de revelar esse pertencimento: o estudo, a profissão, o pensamento, a procriação etc....(...) Ora, um dos recursos mais fecundos da construção artística é o fato de o artista debruçar-se sobre "aspectos" da vida cotidiana, da história, da ciência e da cultura que podem alimentar seu processo criativo (SOUZA, 2019, p.72)

A proposta se organizou da seguinte forma: Deitar espalhados pelo chão em analogia aos corpos que eram organizados em situações de massacre, em seguida um jogo de futebol, também com referência ao jogo que era praticado nos campos de concentração durante a segunda guerra e no final, como sugestão ele pediu aos participantes que se puderem em determinado momento, carregassem os corpos pelos braços, em citação aos corpos do Carandiru. Ficou perceptível e confirmado o estranhamento causado pelo fato de um professor apresentar uma performance dentro de um espaço público de ensino universitário que continha cenas de nudez e nenhuma dança, segundo alguns questionadores. Páginas do face foram bloqueadas, imagens censuradas por uma conexão que interfere na vida e nas formas de agir e pensar biopoliticamente. A transmissão virou "meme[7]" com frases de efeito, postagens de indignação, imagens de assédio e posicionamentos contra e a favor tornaram-se viral, pela necessidade de sustentar esse jogo político do preconceito, xenofobia, homofobia, misoginia e do machismo.

7. Exemplos de memes são melodias, idéias, slogans, as modas nos vestuários, as maneiras de fazer potes ou de construir arcos. (DAWKINS, 2007, p.330).

No artigo *O Pensamento crítico no mundo do corpo apps e da lógica do software* (Katz, 2014), esse espaço que borra fronteiras, acolhe e nos transforma em consumidores potencias, reposiciona o corpo e suas socialidades. Nesse sentido, viver nessa sociedade traz implicações que produzem um tipo de cultura que agencia uma prática constante de fiscalização do outro. O facebook tem uma política de policiamento, potencialmente na fiscalização das páginas, nos comentários postados, um simulacro [8]da liberdade e horizontalidade, confirmando o pensamento Agambeniano da relação em sociedade: dispositivos e seres viventes (AGAMBEM, 2009).

As cenas também buscavam romper com a ideia de "ser-para-o-movimento", amplamente discutido no livro *Exaurir a dança: Performance e a política do movimento* de André Lepecki (2017). O performer parecer assumir a ideia e noção de dança como um movimento que contradiz as características da modernidade, e assume essa proposta quando apresenta referências pessoais à proposta na busca à articulação desses corpos perceberem como foram afetados pelo processo de informações e como externalizá-las buscando outros modos de mover. Foi sugerido movimentos/ações temáticas na tentativa de ressoar essas experiências em forma de aproximação à política de sobrevivência. Como *Corposmídia* de suas ações, o corpo rompe com o enquadramento dos limites disciplinares, quando o público é diverso e cria-se novas possibilidades de se pensar as relações entre corpo, política e movimento.

> A solidão desse processo e a consciência dolorida que dele resulta me fazem oscilar entre a descrença em relação à atividade e a sensação de necessidade de movimento. Existe uma dança que me move e um motivo que me sufoca. Na ânsia de avançar pelo caminho da ação, surgiram novas questões. De que me vale uma profunda elucubração acerca de fatos, uma hermenêutica dos discursos, se

8. A Disneylândia é um modelo perfeito de todos os tipos de simulacros confundidos. É antes de mais um jogo de ilusões e de fantasmas: os Piratas, a Fronteira, o Future World, etc. (BAUDRILLARD, 1981, p.20).

> ambas as coisas podem resultar numa paralisia? A política ainda é necessária? A estética representa a melhor parte dessa possibilidade ínfima de permanecer sessenta anos no planeta? Seria possível ser carne, osso, pensamento e imaginação sem que a empáfia intelectual (e o isolamento provocado pela filosofia) nos tape os olhos (e o ouvido e a boca) perante o sofrimento do mundo? Por fim: é possível agir filosoficamente e/ou artisticamente? (SOUZA, 2019, p.77).

O performer propôs uma ação que se aproxima do pensamento de Lepecki (2017, p. 28) em relação a ontologia do movimento: "(...) percebe o corpo não como entidade encerrada em si mesma, mas como sistema aberto e dinâmico de trocas, constantemente produzindo modos de sujeição e controle, bem como modos de resistência e devir". Na leitura das postagens pelas redes sociais e jornais locais, verifica-se a revolta em relação ao evento, sobre as declarações o diretor desabafa:

> "Todos os presentes ficaram com um nó na garganta, por lembrar da chacina do Carandiru, evento recente no Brasil, sobre o qual nós quisemos falar. A nudez é a retirada da dignidade de homens em situação de humilhação. Ver "peladões" na cena, ou ainda tecer comentários sem tê-la visto, é falta de percepção. Mas é comum. Os comentários "sem noção" estão mostrando uma falta de percepção, só isso. Falamos de morte e de violência, não de sexo".
>
> (Performer e professor Aguinaldo de Souza)

Nessa apresentação, muitas queixas e questões poderiam vir a ser discutidas, porém o foco centralizou no corpo nu e no sexo explícito, que por acaso não existiu, a maioria das pessoas usaram as redes sociais e os jornais para se manifestarem. A polêmica de uma nudez assusta aos conservadores de um modo de vida no qual, a pele do corpo se faz protegida a partir de algo que o cobre. Na continuação, o invólucro de "proteção" parece configurar numa determinada garantia de pudor. Estamos nos deparando com um tipo de informação que ao ser veiculada de forma tendenciosa, faz uma regressão e lembra a chegada dos jesuítas no Brasil. Esses julgavam que os indígenas, por terem seus corpos nus não faziam bom uso deles, ou seja, tinham má conduta.

> O que pretendo articular (apolineamente) é que o caos do mundo, em meados do século XX, apresentou uma realidade na qual o adjetivo trágico foi enfrentado em diversos campos semânticos. A Segunda Guerra Mundial, no entanto, aconteceu num momento em que o registro fotográfico já era amplamente disseminado e o imaginário visual era intenso, para além da palavra, estando, assim, o filósofo, o pensador e o artista num outro momento da própria percepção humana, quando o pensamento também pode ser fotográfico (uma vez que imagético sempre foi)
>
> (SOUZA, 2019, p.66).

Estamos em um momento em que se fala somente de desempenho (HAN, 2015) satisfação, prazer, convivência via zap e mensagens de texto, ou seja, nos encontramos imersos em um universo cada vez mais virtualizado, e vulnerável aos vigias do corpo nas redes de informação que parecem não acompanhar essa evolução. Segundo Helena Katz (2018, p.3) "os novos hábitos que nos constituem interferem nas condições de produção de dança, promovendo os cenários nos quais estamos imersos hoje", ou seja, rapidez de informações e um corpo disciplinado por horas em frente às telas.

> Estamos acompanhando o ódio xenofóbico se espalhar pelo planeta e a concorrência se naturalizar como se fosse um comportamento a ser praticado por todos. O sucesso pessoal passa a ser o único modo de existir aceitável. Estamos afastados das práticas do convívio. Compartilhar passou a ser sinônimo de reenviar post e 'memes' que recebemos nas redes sociais. Manifestar afeto se restringe a escolher quais sinais gráficos serão agregados às mensagens que enviamos (KATZ, 2018, p.3).

Como pôde ser observado, essa performance que envolve nudez e pouca mobilidade corporal, foi associado a algo negativo e perverso. Um comportamento praticado pelos conservadores que entendem o corpo em estado natural como campo de indignação. Essa recusa nos faz lembrar nossa herança cristã, e realça a pouca informação que temos enquanto campo político de atuação. Como questionar representantes de nosso país se nem temos um olhar humanizado para nossa atual realidade?

A postura biopolítica de convocação e apresentação dos artistas se faz numa tentativa de burlar certos discursos ao corpo apto para performar, constando de determinadas habilidades e competências que incluem dentre outras coisas certos padrões de beleza, a ideia de passos sequenciados e na busca a refletir em relação a "uma sociedade cada vez mais vigiada, na qual as humanidades vêm perdendo verbas e espaço para continuar a existir" (KATZ, 2018, p.4). André Lepecki amplia a discussão quanto a esses discursos produzidos nessa teia quando co-relaciona dança e movimento:

> Meu argumento é que a concepção da paralisia do movimento como uma ameaça ao futura da dança sugere que qualquer ruptura no fluxo da dança – qualquer coreografia que questione a identidade da dança como ser-em-movimento – representa não só uma crise localizada na habilidade do crítico de fruir essa dança, mas opera, o que é bem mais relevante, um ato crítico de profundo impacto ontológico (LEPECKI, 2017, p.20).

Os argumentos apresentados pelos autores, trata-se de um alerta para quem faz e assiste dança. A proposta de Lepecki (2017) ao apontar que a dança no ocidente acontece a partir de uma motilidade desenfreada, aliando-se à produção e exibição de um corpo que se move o tempo todo, tangencia a ideia de Katz (2018) de que estamos cada vez mais desabituados a ouvir, a conviver com a diversidade e a desacelerar. Principalmente quando o assunto é dança, e precisa de um tempo estendido para assimilar e usufruir das belas imagens, um tipo de comportamento que não combina com o modo de vida acelerado que hoje nós vivemos.

> São vários os comportamentos que vêm se tornando usuais: 1) tornam-se exceções aqueles que permanecem atados, por vários anos, a uma mesma proposta artística de um determinado grupo, coletivo ou professor de dança; 2) a solidão e a depressão se espalhem tão exponencialmente, que demandam uma medicalização cada vez mais precoce; 3) se nossas vontades e ideias não são acolhidas, deletamos quem as rejeitou; 4) lemos textos cada vez mais curtos; 5) um dilúvio cada vez mais espesso de informações nos são enviadas todos os dias (KATZ, 2018, p.12).

O corpo se organiza com um tipo de constituição que se caracteriza com valores, objetivos e estilos que caminham para um espaço de adequação, em que além do que fora citado acima, controlar, determinar, conduzir determinadas opiniões e discursos realça a compreensão do mecanismo da vida contemporânea (AGAMBEN, 2009).

CONCLUSÕES EM ANDAMENTO

O título desse artigo conflui a pensar sobre a necessidade de refletir sobre qualquer postagem que venha a invadir as páginas dos jornais online, redes sociais e blogs. A nudez como campo reativo se apresenta nesse caso como *mídia* de experiências pessoais, e esse movimento propõem outra perspectiva da nudez, sem preconceitos, nem tabus. Em tempos de internet, convivemos com postagens de corpos expostos cuja consequência dessa nudez direciona a um comportamento preconceituoso. Muitos se mostram conservadores de um modo de vida que tem no corpo apresentado no seu estado natural um campo de indignação, enquanto os vigias dos corpos em redes digitais replicam informações que culminam em discursos perversos e descontextualizados. Diante de relatos em massa e cenas banalizadas pelo jogo de interesses que se faz articular pelos afetos políticos e alianças, fiscalizar parece ser necessário.

> Agressor e vítima não podem mais ser distinguidos. Essa autoreferencialidade gera uma liberdade paradoxal que, em virtude das estruturas coercitivas que lhe são inerentes, se transforma em violência (HAN, 2015, p.30)

Sugere-se a esses fiscalizadores, ou vigias dos corpos nas redes, a necessidade de dosar as opiniões antes de virilizar. O que presenciamos a esse respeito foi uma mobilização de certa forma inconsistente e provocante a respeito dessas postagens a cada

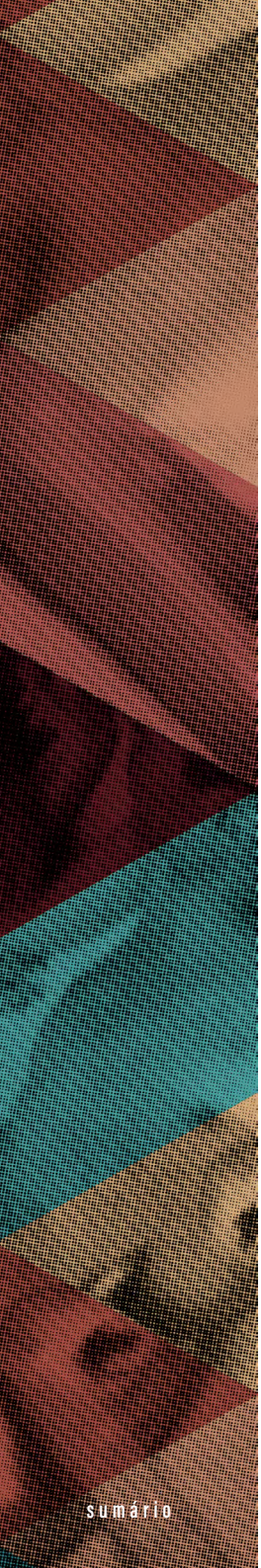
minuto nas redes. Propõe-se um pensamento menos abissal[9], consciente e potente nas diferentes formas de agir e articular informação.

> A criação artística é processual e revela a visão de mundo do artista, em enfrentamento ou na evasão da realidade circunstancial. Um pintor, por exemplo, revela, com seus materiais, modos de se aproximar ou se distanciar da realidade, da memória e da psique. Em sua atitude, mescla objetivos racionais com aspectos tão subjetivos que ele próprio pode se surpreender com o resultado de sua pintura. Os traços e as cores, manipulados pelos impulsos internos e pela técnica, trarão à tona uma obra de arte. Essa não será uma mera abstração ou representação de algo exterior a si, mas um novo objeto da realidade. Um modo pelo qual, deliberadamente ou por acaso, ele irá aparecer no mundo (SOUZA, 2019, p.72).

Nesse entendimento, faz-se necessário enfatizar que a potência que emerge dos *Corposmídia* nessa ação, realça as singularidades dos participantes, fazendo surgir um grande espaço político de atuação, ao mesmo tempo reflexivo quanto as reações apresentadas. Objetiva-se reconhecer demarcações biolíticas de saber e poder, assim como identificar a presença de linhas abissais nas discussões que constituem corpo e os processos em colaboração como um campo de conhecimento, sem denominações, consequentemente apresentar a Teoria *Corpomídia* como uma possível Ecologia do Corpo, pelo pressuposto principal: a sua prática se faz na participação entre pessoas e mundo.

Como constituir-se enquanto posicionamento crítico e político quando as opiniões diferem? Em que situação podemos considerar parceiros, amigos ou somente conhecidos nas redes colaborativas? Como incluir sem excluir o que é diferente, ou que não compartilha da mesma opinião?

9.Segundo Boaventura de Souza Santos (2007): ""(...) as linhas cartográficas "abissais" que demarcavam o Velho e o Novo Mundo na era colonial subsistem estruturalmente no pensamento moderno ocidental e permanecem constitutivas das relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial contemporâneo. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Para%20alem%20do%20pensamento%20abissal_CEBRAP_2007.pdf. Acesso em 05/11/2018.



Corpomídia como Ecologia do Corpo, nos capacita a autor-reflexão e o reconhecimento do que, fazemos e somos capazes de produzir e a promover perguntas sem generalizações.

A proposta das autoras (KATZ&GREINER, 2005) centrada na multiplicidade de atravessamentos que se fazem corpo, e por isso aqui chamada Ecologia do Corpo, apresenta as seguintes postulações:

Postura critica e política: quando se faz "mídia de si mesmo", e tensiona os espaços que constitui enquanto corpo. Assume de certa forma sua parcialidade, não dá conta de tudo, quando não generaliza suas ações ou mitifica o ideal iluminista de liberdade, igualdade e fraternidade nas redes digitais colaborativas.

Em processo: nessa processualidade vivifica as experiências de modo que não existe neutralidade nas práticas de conhecimento e aprendizagem e ratifica a ideia que somos sujeitos de nossas próprias práticas.

Como seres midiáticos, vivemos em rede e nas redes, pensar a partir dessa ecologia oferece mecanismos para sobreviver mesmo no "excesso de positividade", que encharca e intoxica nossa forma de vida no ambiente digital na atualidade. *Corposmídia* se formam pela convivência e atuação desenfreada de uso e compartilhamento de opiniões.

Como se faz a partir de um sistema de trocas, corpo/contexto/ambiente, se renova constantemente, relativizando as informações que ocorrem como a perda da sensibilidade devido aos comentários diários que são postadas.

Partilha da contaminação, contamina e é contaminada, constituindo-se por diferentes informações. Convoca conhecimentos, saberes, relações e convergências múltiplas entre natureza e cultura realçando a característica não abissal entre conhecimentos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço.* Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança:* movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____*A sociedade em rede.* São Paulo: Paz e Terra, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* São Paulo: Loyola, 2008.

KATZ, Helena. *Dança, robôs, desigualdade*: como refundar a sociedade do comum. Anais do V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Manaus: ANDA, 2018

_____*O Pensamento crítico no mundo do corpo apps e da lógica do software.* Anais do III Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. Salvador, 2014.

_____ *Um, dois, três*. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005, 1ed. 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: *O corpo:* pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

LEPECKI, André. *Exaurir a dança*: performance e a política do movimento Tradução Paulo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

MACHADO, Adriana Bittencourt. *O Papel das imagens nos processos de comunicação:* ações do corpo, ações no corpo. Tese defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica PUC/SP – 2007.

SOUZA, Aguinaldo Moreira de Souza. *Dor e silêncio:* performance e teatro sobre o holocausto nazista / Aguinaldo 2019 Moreira de Souza. - 1. ed. - Curitiba: Appris, 2019.

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

ORGANIZADOR

Felipe Monteiro

Fundador do Centro Internacional de Pesquisas Artísticas e Acadêmicas sobre Antonin Artaud. Performer. Pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, sob a supervisão da Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes, com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, com bolsa pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas. Autor do livro Corpos diferenciados: a criação da performance "Kahlo em mim eu e(m) Kahlo" (EDUFAL, 2013) e organizador dos livros Corpos diferenciados em performance (Fonte Editorial, 2018) e Antonin Artaud e a América Latina (Fonte Editorial, 2018). Tem experiência nas áreas de Estudos Teatrais e Estudos da Performance, atuando principalmente nos seguintes temas: Corpos diferenciados, Performance, Artivismo, Cenas pós-dramáticas, Ensino, Direção e Interpretação Teatral, Antonin Artaud e Frida Kahlo. E-mail: *fhmoal@hotmail.com*

AUTORES E AUTORAS

Diego Pizarro

Professor do Instituto Federal de Brasília (IFB), no Curso de Licenciatura em Dança. Mestre em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília, Doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia sob a orientação da Drª Maria Albertina S. Grebler. Realizou estágio de pesquisa na University

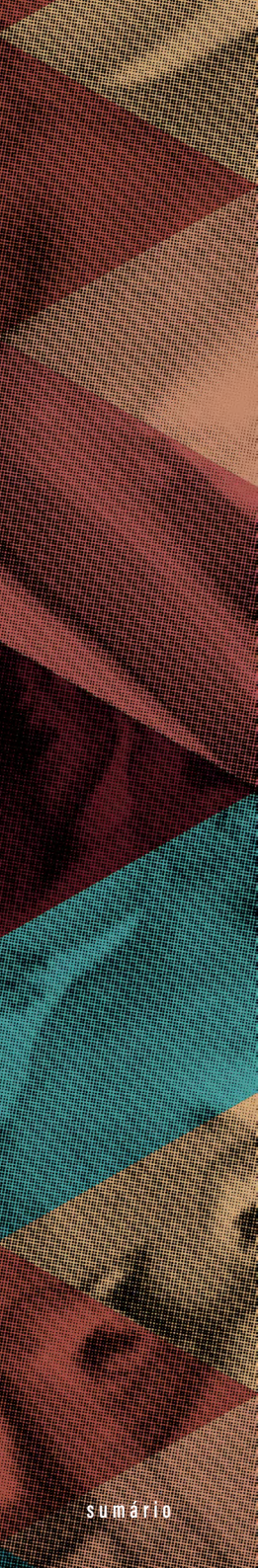
of North Carolina at Greensboro, sob orientação da Drª Jill Green, como bolsista da Capes/PDSE, código 001. Dançarino, Coreógrafo e Educador Somático certificado em Teacher of Body-Mind Centering™ e Cadeias Musculares e Articulares Método GDS®. Coordena o Grupo de Pesquisa e Extensão CEDA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação. www.cedasi.com.br E-mail: *diego.pizarro@ifb.edu.br*

Ewerton Medeiros

Artista, estilista, professor de moda. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2019). Especialista em Cinema pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2015). Bacharel em Moda pela Faculdade Santa Marcelina (2013). Atuou como docente no SENAI - Departamento Regional do Rio Grande do Norte e na UnP - Universidade Potiguar, ministrando disciplinas de Desenho de Moda, História da Moda, Visual Merchandising, Introdução ao Design de Moda, Planejamento e Desenvolvimento de Coleção, Laboratório de Práticas Criativas, Projeto Interdisciplinar, Styling e Eventos de Moda, Tecnologia e Aspectos de Materiais, Ateliê de Forma e Modelagem Plana. E-mail: *ewertonrangel@hotmail.com*

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

Professora Adjunta do Curso de Licenciatura em Dança e Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Licenciatura e Bacharelado em Dança, UFBA (1999). Especialização em Fisiologia do Exercício, UNEB (2003). Mestrado em Dança – PPGDança, UFBA (2010) e Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC/SP (2016). Professora substituta na Escola de Dança da UFBA (2001-2003), Escola de Dança da FUNCEB (2003-2007) e Escola Municipal Artur de Salles (2007-2013). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. Colaboradora do projeto de Extensão Engenho de Composição – UESB. Coordenadora do Grupo de Pesquisa NEC - Núcleo de Estudos do Corpo - UESB. Atua nas seguintes áreas: corpo, discursos, preparação corporal para dança e teatro e processos de criação em dança onoffline. E-mail: *iara.linhares@uesb.edu.br*



Jéssica Cerejeira

Estilista, figurinista e artista visual. Especialista em Design de Produtos de Moda pelo SENAI Cetiqt (2019). Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2017). Designer de Moda pela Universidade Potiguar/RN (2017). Estilista pelo SENAI - Departamento Regional do Rio Grande do Norte. Atuou como docente no SENAI - Departamento Regional do Rio Grande do Norte, ministrando a disciplina de Produção de Moda (2016) e no Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, ministrando o módulo de Desenho de Moda Aplicado ao Figurino na disciplina de Figurino e Maquiagem (2014 - 2016). Atua no ramo de figurinos desde 2013 e como designer da marca Cerejeira LAB desde 2015. E-mail: *cerejeiralima@gmail.com*

Nara Salles

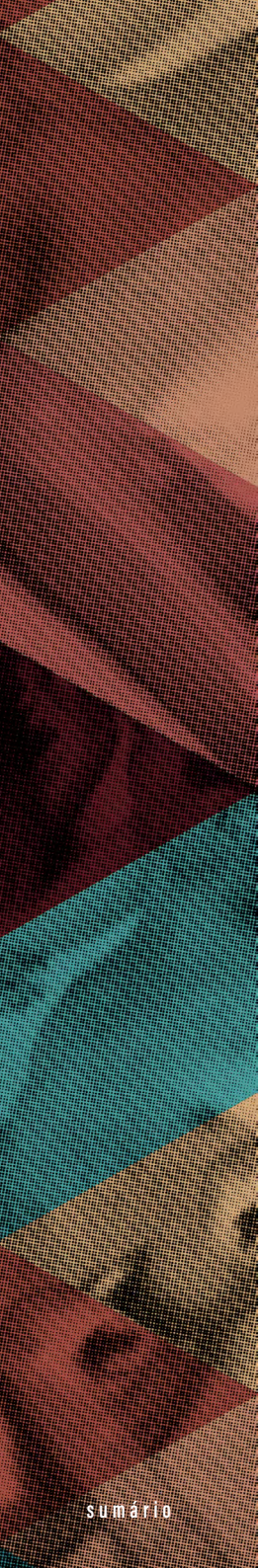
Artista, Psicanalista, Antropóloga. Professora Associada IV no Centro de Artes da UFPEL e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Coordenadora do Grupo de Pesquisas na UFPEL “Processos de Criação e Alfabetização Estética: Arte é Loucura”. Implantou a Residência Artistica do Hospital Psiquiátrico Dr. João Machado em Natal, RN. E-mail: *narasalles@hotmail.com*

Natasha de Albuquerque

É artista de Brasília com trabalhos em Arte Contemporânea, performances, fotografias e vídeos. Possui mestrado em Arte Contemporânea na linha de Poéticas Contemporâneas e graduação em Artes Plástica licenciatura/bacharelado pela Universidade de Brasília. Sua produção perpassa questões como corporeidade, crítica da normalidade, sexualidade, deboche, ironia e hibridização das linguagens. Já participou de 40 exposições coletivas com obras individuais e também participou em dezenas de eventos de arte como membro do grupo Corpos Informáticos desde 2011. Possui artigos científicos e capítulo de livro publicados na área de Artes. https://natashadealbuquerque.hotglue.me/ E-mail: *natasha-dealbuq@gmail.com*

Marcos Uzel

Professor, jornalista e escritor com pós-doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Doutor e mestre em Cultura e Sociedade pela UFBA. Jornalista com mais de 25 anos de experiência profissional, atuando como repórter especial, editor, articulista e crítico teatral em veículos de comunicação de grande porte. É autor dos livros “Guerreiras do Cabaré - A mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum”; “A Noite do Teatro Baiano” e “O Teatro do Bando: negro, baiano e popular”. E-mail: *marcosuzel@gmail.com*



ÍNDICE REMISSIVO

A

afrodescendente 8, 89

animal 53, 54, 55, 93

animalesco 55, 99, 126

ânus 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 66, 67, 95, 97

aparências 7, 29

arma política 8, 69, 73

arte 7, 8, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 49, 51, 58, 59, 61, 62, 65, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 80, 86, 90, 115, 120, 121, 123, 127, 132, 135, 138, 139, 142, 152, 166, 171

arte contemporânea 32, 33, 37, 65, 70, 121

Artes Cênicas 16, 17, 20, 27, 29, 30, 31, 44, 106, 143, 169, 170, 171, 172

artista 7, 8, 9, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 51, 60, 66, 72, 73, 80, 89, 94, 95, 106, 107, 119, 122, 124, 126, 128, 131, 143, 144, 159, 160, 163, 166, 171

artivista 13, 14

associações 7, 29, 30, 44, 45, 50, 63, 64

B

beleza 17, 81, 86, 93, 101, 147, 164

bom de cama 91, 93, 95

branqueamento 89, 100

C

campanha 8, 69, 80, 81, 83, 84, 86

carne 50, 140, 162

cena 7, 8, 9, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 34, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 51, 52, 55, 58, 63, 89, 90, 94, 95, 96, 97, 99, 105, 108, 109, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 131, 135, 137, 140, 142, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 158, 159, 162

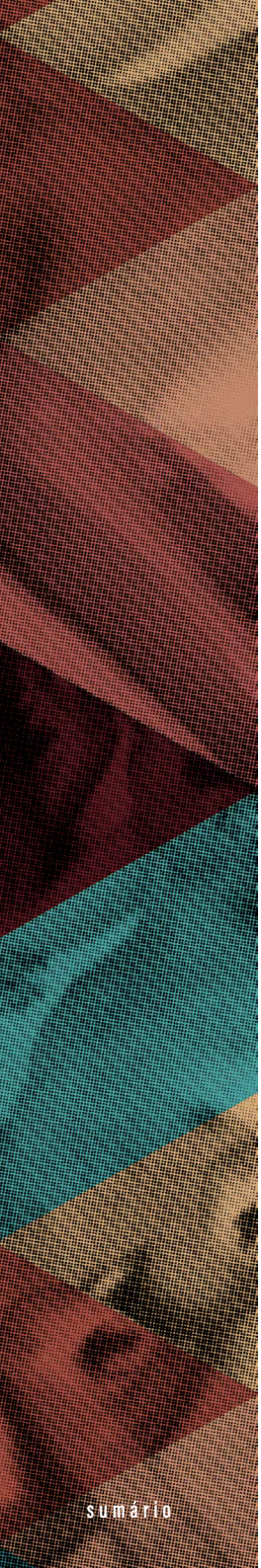
cenas 7, 60, 90, 92, 98, 138, 144, 149, 159, 160, 161, 165

complexidade 9, 137, 139, 143, 157

contexto 8, 9, 10, 20, 37, 38, 39, 49, 51, 58, 63, 64, 65, 79, 84, 90, 100, 111, 115, 121, 137, 139, 142, 143, 144, 152, 167

contrassexualidade 57, 58

corpo 7, 8, 9, 11, 12, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 81, 84, 86, 89, 91, 93, 95, 98, 99, 101, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 135, 137, 138, 139, 141, 143, 144, 147, 148, 149, 151, 152, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170



corpo desnudo 7, 29, 31, 74, 141

corpos 7, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 22, 25, 30, 31, 34, 35, 36, 51, 55, 56, 57, 58, 71, 73, 81, 91, 97, 101, 105, 107, 109, 110, 112, 115, 116, 120, 123, 132, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 159, 160, 161, 162, 165

corpos diferenciados 13, 14, 15, 16, 19, 20, 22, 25

corpos nus 7, 51, 58, 109, 112, 116, 123, 145, 162

criativo 6, 9, 20, 136, 137, 139, 141, 149, 151, 160

D

dança 6, 9, 10, 16, 17, 19, 32, 74, 99, 108, 117, 123, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 149, 155, 156, 157, 160, 161, 163, 164, 168, 170

dançarinos 140, 141, 143, 144, 145, 149

decoro 30, 31

deficiência 14, 16, 19

desconstrução 8, 91

desejo 37, 43, 50, 63, 66, 74, 98, 110, 143, 145, 151

discriminação 56, 89, 90

discursos 13, 33, 37, 39, 40, 41, 45, 55, 56, 61, 62, 65, 72, 93, 101, 157, 158, 161, 164, 165, 170

discursos de ódio 37, 39, 40, 41, 45, 61, 65

diversidade 13, 58, 112, 139, 164

doença 15, 19, 106, 114

E

entretenimento 33, 34, 36

espectadores 21, 22, 23, 24, 25, 44, 58, 66, 89, 95, 108, 109, 112, 113, 116, 146, 147

estereótipos 21, 91, 93

estigmas 8, 13, 19, 24, 26, 91, 98

ética 92, 111, 116, 152

exclusão 14, 19

exibição 7, 8, 29, 39, 49, 50, 60, 90, 91, 143, 147, 164

experiência 9, 19, 22, 25, 33, 34, 41, 79, 105, 106, 109, 116, 120, 141, 158, 169, 172

experiência artística 22, 34, 41

F

figurino 7, 8, 9, 22, 29, 34, 42, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 119, 120, 121, 124, 125, 135, 140, 142, 144

fluidos 122, 126

G

governo 53, 58, 59, 61, 79

H

humanos 13, 19, 50, 55, 71, 120, 148

I

ideal 22, 24, 35, 36, 167

identidades 14, 93, 94, 99, 128, 145

imagem 31, 37, 38, 39, 40, 59, 60, 62, 63, 64, 72, 80, 91, 120, 128, 135

imposições 43, 152

indecente 30, 50

indícios 105, 107, 108

instauração cênica 27, 31, 34, 42, 123, 126, 131

interpretações 38, 65, 89

J

julgamento 7, 29, 143

L

lei 31, 50, 60, 61, 114

liberdade 8, 34, 42, 44, 51, 61, 69, 73, 81, 84, 86, 124, 151, 161, 165, 167

linguagem 8, 13, 49, 51, 72, 86, 95, 96, 98, 102, 106, 122, 135, 151

M

machista 62, 100

marcas 9, 44, 93, 99, 106, 108, 119, 120, 125, 140, 144

masculino 43, 82, 83, 84, 91, 93, 95, 100

mídia 34, 35, 36, 53, 62, 96, 125, 154, 159, 165, 167

N

narrativas 9, 119

negro 52, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 172

normas 32, 35, 42, 50

nu artístico 8, 30, 41, 49, 66, 153

nudez 7, 8, 9, 11, 24, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 40, 41, 43, 45, 46, 49, 50, 51, 60, 61, 63, 69, 70, 71, 73, 74, 79, 80, 81, 84, 86, 87, 91, 92, 95, 97, 98, 101, 116, 124, 125, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 160, 162, 163, 165

nudismo 75, 79

O

objetificação 91

obra 8, 9, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 73, 76, 90, 105, 106, 107, 108, 115, 120, 123, 124, 126, 128, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 166

ódio 37, 39, 40, 41, 45, 61, 64, 65, 66, 80, 126, 163

ofensivo 7, 8, 29, 30, 31, 45, 49, 50, 51, 57, 121

oficina 75, 76, 79, 131, 153

opressor 32, 39, 63

ordem pública 30, 31

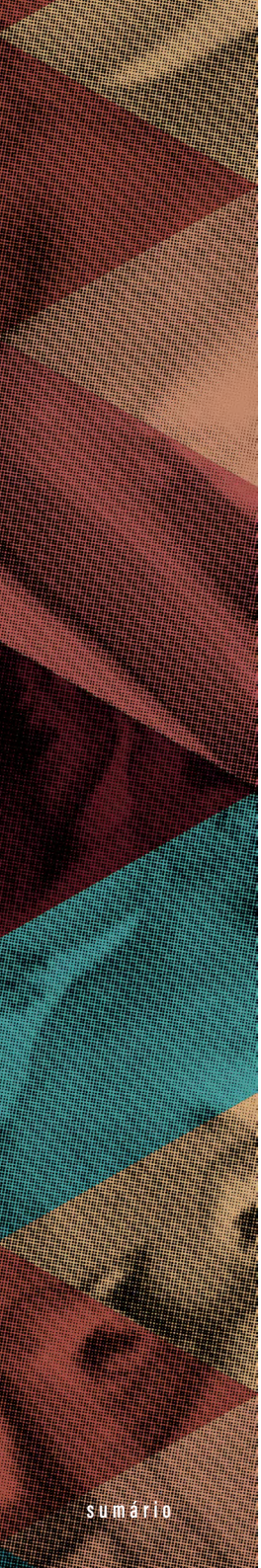
órgão 43, 59, 61, 76, 125

P

padrões 7, 24, 29, 30, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 50, 63, 93, 149, 152, 164

padrões sociais 7, 29, 30, 35, 41, 45, 50

pecado 7, 14, 29, 31, 50, 71, 148, 149



pele 7, 8, 9, 29, 34, 39, 42, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 66, 71, 84, 92, 105, 113, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 131, 132, 135, 144, 149, 151, 152, 162

performance 7, 11, 12, 13, 14, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 37, 38, 39, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 74, 76, 84, 107, 108, 109, 110, 122, 126, 135, 145, 146, 147, 157, 158, 159, 160, 163, 168, 169

performer 13, 14, 20, 24, 26, 44, 108, 109, 121, 122, 135, 158, 161, 162

poder 14, 38, 53, 55, 56, 58, 72, 73, 92, 94, 97, 98, 99, 101, 105, 148, 149, 166

poética 13, 18, 30, 34, 42, 44, 45, 51, 73, 81, 86, 108, 135

polêmica 33, 37, 39, 46, 56, 60, 162

política 8, 13, 14, 52, 54, 56, 61, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 82, 84, 86, 102, 149, 152, 157, 160, 161, 162, 167, 168

potência 72, 73, 74, 91, 93, 112, 143, 157, 166

preconceitos 17, 18, 56, 63, 165

preparação 138, 170

problematização 70, 80

processo 6, 9, 10, 14, 16, 17, 20, 22, 24, 25, 30, 31, 34, 35, 36, 40, 44, 57, 89, 92, 101, 106, 108, 114, 115, 121, 124, 126, 128, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 149, 151, 152, 155, 157, 159, 160, 161, 167

pudores 42, 54, 101

R

realidade 8, 10, 14, 18, 90, 94, 95, 96, 99, 114, 115, 139, 143, 144, 155, 159, 163, 166

recursos 34, 51, 160

redes sociais 38, 40, 58, 59, 60, 65, 66, 70, 81, 84, 86, 157, 162, 163, 165

repercussão 17, 32, 40, 58, 59, 60, 62, 63, 86

repressão 32, 34, 45, 51, 58, 73, 124

repúdio 38, 125

revolta 59, 156, 162

roupas 32, 41, 42, 44, 71, 75, 76, 77, 81, 84, 108, 114, 123, 124, 125, 142, 144, 148, 152

S

sexo 7, 43, 55, 56, 63, 90, 93, 100, 101, 105, 162

sexual 31, 37, 39, 41, 42, 43, 46, 50, 51, 56, 57, 58, 61, 62, 67, 80, 91, 92, 93, 94, 97, 99, 100, 101

sexualidade 30, 54, 57, 58, 62, 63, 64, 73, 87, 89, 91, 93, 97, 99, 100, 102, 140, 171

sexualizado 8, 43, 49, 57, 91

simbolismo 42

sobrevivência 81, 114, 160, 161

sociedade 14, 24, 30, 32, 34, 35, 36, 40, 42, 43, 45, 50, 51, 62, 63, 64, 67, 72, 90, 92, 96, 125, 155, 156, 157, 158, 161, 164, 168

somáticos 138, 141

T

tabu 58, 61, 70, 96, 100

transgênero 99

U

uso do corpo 7, 29

V

valores 34, 36, 39, 41, 42, 54, 62, 63, 96, 121, 142, 165

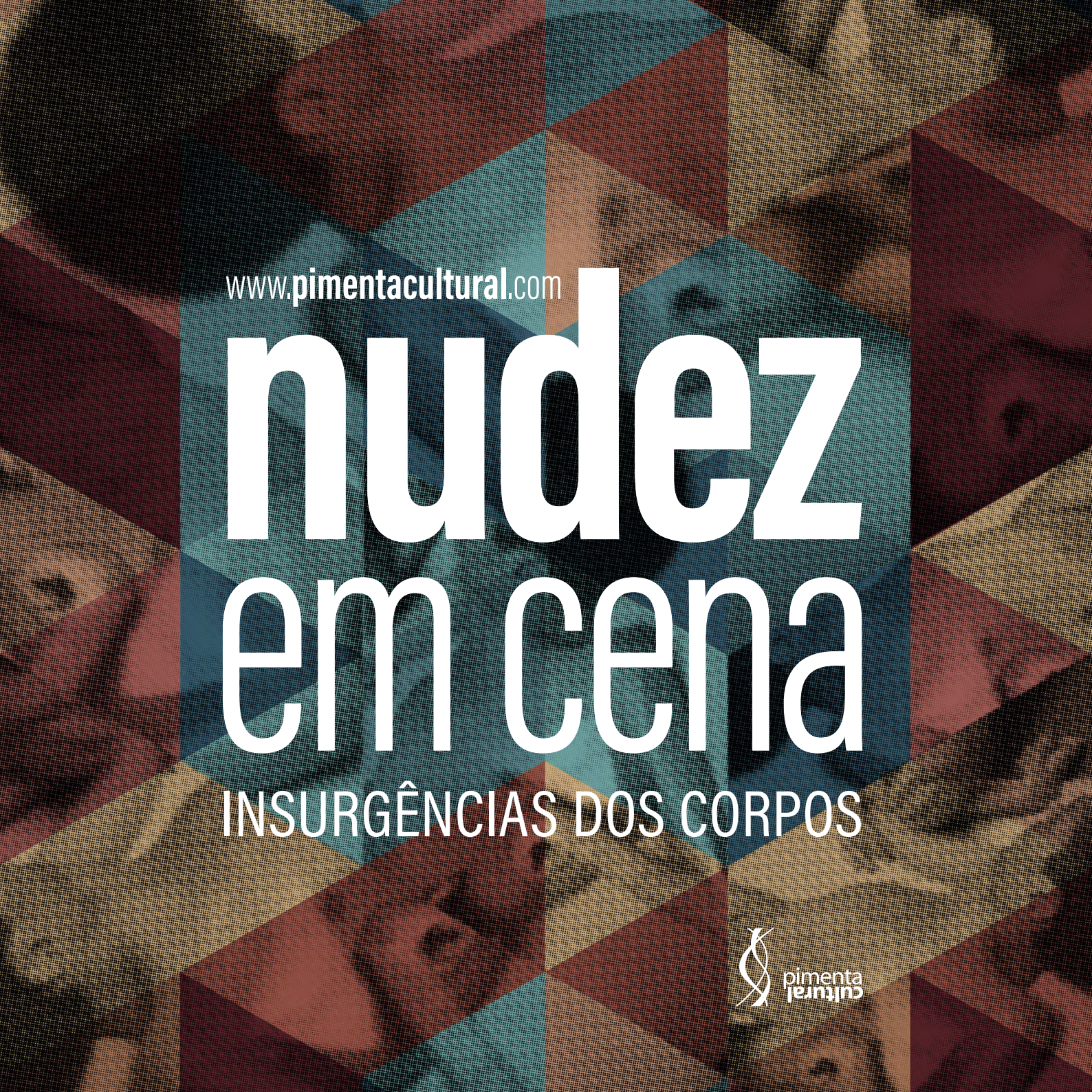
vestido 39, 46, 70, 73, 142

vida 7, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 30, 36, 37, 40, 42, 44, 45, 66, 94, 106, 108, 113, 114, 115, 125, 131, 140, 142, 144, 149, 160, 162, 164, 165, 167

violência 41, 43, 96, 97, 162, 165

Z

zonas eleitorais 80, 81


www.pimentacultural.com
nudez
em cena
INSURGÊNCIAS DOS CORPOS
pimenta cultural